

DISSERTATION VON HELMUT RAUH (MAGISTER ARTIUM) AN DER
UNIVERSITÄT BAYREUTH IM FACH KOMPARATISTIK:

THEMA:

ZEITKULTUREN ALS VERMITTLUNG VON INDIVIDUUM UND
KOLLEKTIV IM NEUEN FRANZÖSISCHEN ROMAN SEIT 1983 – DARGESTELLT AN
WERKEN VON BON, HOUELLEBECQ UND
BEIGBEDER

ERSTGUTACHTERIN:

FRAU PROFESSOR DOKTOR UTE FENDLER,
INHABERIN DES
LEHRSTUHLES FÜR ROMANISCHE LITERATURWISSENSCHAFT UND
KOMPARATISTIK

ZWEITGUTACHTERIN:

FRAU DOKTOR HABIL. KATHARINA STÄDTLER,
PRIVATDOZENTIN AM
LEHRSTUHL FÜR ROMANISCHE
LITERATURWISSENSCHAFT UND KOMPARATISTIK

INHALTSANGABE 2

A. EINLEITUNG 7

1. ZUSAMMENFASSUNG

2. ZUM TITEL 8

3. ZUM INHALT 10

B. HAUPTTEIL 15

1. THEORIE-ZEIT

1.1. ANNÄHERUNG AN DAS THEMA ZEIT

1.2. ALLGEMEINES ÜBER ZEITKULTUREN 17

1.3. ZEITTHEORIEN 18

1.3.1. HEIDEGGERS *SEIN UND ZEIT*

1.3.1.1. DIE DREI EKSTASEN DER ZEITLICHKEIT

1.3.1.2. DER VULGÄRE ZEITBEGRIFF 20

1.3.2. DIE ARCHÄOLOGIE DES WISSENS – FOUCAULT 26

1.3.2.1. DIE PHILOSOPHISCHE FRAGE DER GEGENWART

1.3.2.2. ÄRCHÄOLOGIE DES WISSENS 27

1.3.2.3. DISKURSIVE FORMATIONEN 28

1.3.2.4. APRIORI DER GESCHICHTE 30

1.3.2.5. AUSSAGE UND ARCHIV

1.3.3. DAUER, GEDÄCHTNIS UND EREIGNIS- DELEUZE 33

1.3.3.1. INTUITION UND DAUER

1.3.3.2. GEDÄCHTNIS UND ERINNERUNG	36
1.3.3.3. EREIGNIS ALS ZWISCHEN-ZEIT	37
1.4. MODERNE(N) DER JAHRHUNDERTWENDEN – BORSO	39
1.5. ZEITKULTUREN ALS ERINNERUNGS-RÄUME – ASSMANN	45
1.5.1. UNSCHULD DER ERINNERUNG	
1.5.2. ERINNERUNGS-RÄUME	47
1.5.3. ZEIT UND TRADITION	66
2. METHODE-ZEIT IM ROMAN	71
2.1. CHRONOTOPOS IM ROMAN - BACHTIN	
2.2. ZEITLICHKEIT IN DER ERZÄHLUNG – GENETTE	74
2.3. ZEIT IM NOUVEAU ROMAN – MECKE	82
2.4. GRUNDLAGEN DES NOUVEAU NOUVEAU ROMAN	101
2.4.1. GESCHICHTLICHE ENTWICKLUNGEN	
2.4.2. EXPERIMENTE MIT DEN GESCHICHTLICHEN APRIORIS DER ERZÄHLUNG	108
2.4.3. ASPEKTE DES FRANZÖSISCHEN GEGENWARTSROMANS	115
2.4.4. POSTLITERARISCHE ASPEKTE IM NOUVEAU NOUVEAU ROMAN	123
2.4.5. STRATEGIEN INSZENIERTER INAUTHENTIZITÄT	128
3. PRAXIS-TEXTKORPUS	140
3.1. FRANÇOIS BON	
3.1.1. <i>LIMIT</i> (ROMAN 1984)	

3.1.2. <i>EINGESCHLOSSEN</i> (ROMAN 1984)	145
3.1.3. <i>FABRIK RÜCKKEHR</i> (ERZÄHLUNG 1992)	156
3.2. MICHEL HOUELLEBECQ	160
3.2.1. <i>AUSWEITUNG DER KAMPFZONE</i> (ROMAN 1994)	
3.2.2. <i>ELEMENTARTEILCHEN</i> (ROMAN 1998)	171
3.2.3. <i>MÖGLICHKEIT EINER INSEL</i> (ROMAN 2004)	196
3.3. FRÉDÉRIC BEIGBEDER	213
3.3.1. <i>MEMOIRES D'UN FILS D'UN MAUVAIS PAYSAN</i> (ROMAN 1990)	
3.3.2. <i>FERIEN IM KOMA</i> (ROMAN 1994)	218
3.3.3. <i>NEUNUNDDREISSIGNEUNZIG</i> (ROMAN 2001)	227
3.3.4. ZEITMODELLIERUNG IN DEN ROMANEN <i>WINDOWS ON THE WORLD</i> (ROMAN 2003), <i>L'ÉGOÏSTE ROMANTIQUE</i> (ROMAN 2005) UND <i>AU SECOURS PARDON</i> (ROMAN 2007)	240
4. METHODISCHE (GLIEDERUNGSPUNKT B.2.) ANWENDUNG DER THEORIE (B.1.) AUF DEN TEXTKORPUS (B.3.)- INTERPRETATION (B.4.)	243
4.1. BONS RÉCITS	
4.1.1. TRAUERARBEIT DER MODERNE	244
4.1.2. LITERARISCHE INVENTION: SIMULATION UND DISSIMULATION	249
4.1.3. REFLEXION DER MEDIENWIRKLICHKEIT	281
4.2. HOUELLEBECQS ROMANE	283
4.2.1. <i>AUSWEITUNG DER KAMPFZONE</i> (= AdK)	
4.2.1.1. VON DER AUSWEITUNG DER KAMPFZONE AUF DIE SEXUALITÄT	
4.2.1.2. AdK ALS UNBEHAGEN IN DER POSTMODERNE	285
4.2.1.3. ZUR NEUHEIT DER ROMANTHESEN VON AdK	289

4.2.2. <i>ELEMENTARTEILCHEN (= El)</i>	289
4.2.2.1. ENDE DER GROßEN ERZÄHLUNGEN UND FEIGHEIT DES AFFEKTS	290
4.2.2.2. DAS RECHT AUF RESENTIMENT	292
4.2.2.3. ZUR LITERATURGESCHICHTLICHEN VERORTUNG VON <i>El</i>	293
4.2.3. <i>MÖGLICHKEIT EINER INSEL (= Mel)</i>	299
4.2.3.1. INHALT UND AUFBAU	
4.2.3.2. REZEPTION	301
4.2.3.3. ÜBER EINIGE MOTIVE IN <i>Mel</i>	303
4.2.4. LITERATUR DER JAHRTAUSENDWENDE	312
4.2.5. DER FALL HOUELLEBECQ- ZU FORMEN UND FUNKTIONEN DES LITERATURSKANDALS	315
4.2.6. HOUELLEBECQ ALS EIN WEITERES KAPITEL IN DER WIRKUNGSGESCHICHTE DER FRÜHROMANTISCHEN IDEE EINER „NEUEN MYTHOLOGIE“	318
4.2.7. DIE RETTUNG DER ENTEIGNETEN ERFAHRUNG	324
4.2.8. THESENROMANE UND KONSTITUTION EINES ABSOLUTEN ICHS	327
4.2.9. REFLEXIONSROMAN UND MODERNES COGITO	329
4.2.10. DIE UNAUSWEICHLICHKEIT DES MYTHOS	337
4.2.11. DIE WARENFETISCHISTISCHE ILLUSION	341
4.2.12. HOUELLEBECQS <i>Mel</i> ALS NEUES KAPITEL IN DER REZEPTIONSGESCHICHTE EINES ‚VERSCHWINDENS DES MENSCHEN‘	345
4.2.13. DIE ILLUSION DES ENDES UND ÜBERWINDUNG DES POSTUTOPISCHEN ZUSTANDES	353
4.3. BEIGBEDERS ROMANE	357
4.3.1. <i>MEMOIREN EINES SOHNES AUS SCHLECHTEM HAUSE</i> UND <i>FERIEN IM KOMA</i>	
4.3.1.1. ZUM STELLENWERT DES LITERARISCHEN ZITATES IN DEN <i>MEMOIREN</i> EINES SOHNES AUS SCHLECHTEM HAUSE	
4.3.1.2. ZUM STELLENWERT DES SYMBOLISCHEN KAPITALS IN <i>FERIEN IM KOMA</i>	365

4.3.2. <i>NEUNUNDDREISSIGNEUNZIG</i> ALS WARENBEICHTE	366
4.3.3. MYTHISCHE GEGENWARTSDIAGNOSE	370
4.3.4. INDIVIDUELLE UND KOLLEKTIVE ZEIT	373
4.3.4.1. KALENDARISCHE ZEIT	374
4.3.4.1.1. KOLLEKTIVES BEWUSSTSEIN ALS KALENDER	375
4.3.4.1.2. MYTHOS UND RITUS	376
4.3.4.1.3. ZEIT DER CHRONIK	
4.3.4.2. ARCHIV, DOKUMENT UND SPUR	378
4.3.4.3. DIE GENERATIONENFOLGE	383
4.3.5. DAS ABSOLUTE BUCH DES ROMANTISCHEN ROMANS UND DER SÜNDENFALL DER LITERATUR	388
4.3.6. DER ROMAN ALS SCHRIFT SEINES VERSCHWINDENS	397
C. SCHLUSS	400
ZUR KRITIK DER SEXUELLEN ÖKONOMIE	
D. BIBLIOGRAPHIE	415

A. EINLEITUNG

1. ZUSAMMENFASSUNG

Nach der Problematisierung des Themas **Zeitkulturen**, die man anhand der Arbeitsschritte von Heideggers *Sein und Zeit* über Meckes *Roman-Zeit* im Nouveau Roman bis hin zu Bon, Houellebecq und Beigbeder nachvollziehen kann (siehe Inhaltsangabe), sehen wir das entscheidende Problem von Zeitkulturen darin, wie Zeit dazu beiträgt, zwischen **Individuum und Kollektiv** zu vermitteln, um **authentische Erfahrung** zu erzeugen oder aufzulösen. Zeitkulturen zeigen so die **Funktionsveränderung des literarischen Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und postmodernen Postliterarizität**, die entweder hin zur **Ästhetisierung der Politik** oder der **Politisierung der Kunst** tendiert. Im ersteren Fall der Erzeugung oder Rettung von Erfahrung im literarischen Kunstwerks, für das paradigmatisch **der Roman als Kontinuität der Formen** und Genre aller Genres –eine Konzeption, die in der Deutschen Frühromantik entwickelt worden ist und zum Ziel die **Poetisierung des Lebens** gehabt hat, der wir vor allem bei Beigbeder mit seiner Reästhetisierung vonseiten der Warenästhetik her wieder begegnen werden- herangezogen wird, gilt es, die **Einmaligkeit auratischer Erlebnisse** als Bedingung für Erfahrung, ihre Différance und ihren aus dem Religiösen stammenden **Kultwert** zu verteidigen bzw. allererst zu ‚machen‘. Man stünde damit auf der Seite der Heideggerschen Position, die das individuelle **Sein zum Tode** gegen die ‚vulgäre Zeit‘ des Man und somit gegen die **Uneigentlichkeit** bewahren will. Im zweiten Fall der **Auflösung des Kultwerts** des Kunstwerks gilt es, gegen die **Eigentlichkeit als Authentizität** des einmaligen, auratischen literarischen Kunstwerks anzukämpfen. Wir haben es hier mit dem Standpunkt von Benjamin zu tun, der in der Reproduzierbarkeit des Kunstwerks ein Mittel zur **Demokratisierung und Politisierung der Kunst** sieht, falls es ihr gelingt, sich nicht für die **Ästhetisierung der Politik** vereinnahmen zu lassen. Das Vorbild einer jeglichen solchen geben die Wagnerschen Opern mit ihrer **Ästhetisierung des Religiösen** ab.

Für **das inauthentische Kunstwerk** zu sein, bedeutet verstärkt **kollektive Zeitlichkeit** in das von einem einzelnen Autoren kreierte literarische Kunstwerk einzubringen, was sich besonders facettenreich im Werk von Beigbeder zeigt. Solche kollektive Zeitlichkeit, die über die individuelle Sorge des Seins zum Tode, die sich in den drei Ekstasen von **Geworfenheit, Verfallenheit ans Man und vorlaufende Entschlossenheit** inne wird, hinausgeht, besteht im **Kalender, Kollektiven Gedächtnis, Fest, Mythos, Ritus, Archiv, Dokument**, punktuell Jetzt und in der Spur, aber auch in **intermedialen künstlerischen Verfahrensweisen**, die der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks entlehnt sind und sich vor allem auf seinen **Ausstellungswert als Bedingung kapitalistischer Akkumulation** beziehen (Fotografie, Film), –inwieweit das Fernsehen und die digitalen Medien eher eine **De- oder Resubjektivierung** bzw. eine **Re- oder Dekollektivierung** bewirken, wäre zu fragen, da die Tele-Vision und das Surfen und Jetten am PC zu einer solipsistischen Angelegenheit als Gegenteil eines ‚**kollektiven Ereignisses**‘ gerinnt, oder aber dazu angetan sind, **kollektive Information und Konsens** zu schaffen, was nicht ohne Vereinheitlichung, Zentralisierung und Nivellierung, unter anderem durch **Mythen des Alltags**, geschehen kann. Bei Bon haben wir zeitliche Vermittlungsstrukturen, die das Individuum vor seiner Entfremdung, Verdinglichung, **Vergesellschaftung** und Vermassung durch Tradition, Staat, Familie retten sollen. Bei Houellebecq bekämpft das Individuum die ihm drohende **Vermassung**, durch den Tourismus etwa, aber auch Imperative, die ihm suggerieren, dass er sich selbst und seine **individuelle Wahrheit** suchen und erkennen, sein **Glück** finden und zum **Genuss** kommen müsste. Bei Beigbeder werden alle möglichen kollektiven Formen von Zeit aufgeboten, um

dem **Solipsismus** und der Idiotisierung des zum **Konsum und Genießen** verurteilten Individuums zu entgehen. Egal wie die Prioritäten gesetzt werden, gestaltet sich die Sorge um sich oder die **„Entregelung aller Sinne“** (Rimbaud) als **Widerstand gegen eine Gegenwart**, der es als einziges um Vereinnahmung, Indifferenz und **Gleichschaltung** geht.

2. ZUM TITEL

Zeitkulturen bestehen darin, wie eine bestimmte Epoche oder **Episteme** versucht, zwischen **individueller** und **kollektiv-kosmologischer Zeitlichkeit** zu vermitteln. Uns kommt es darauf an, wie diese **Vermittlung** im **Nouveau nouveau roman** bei Bon, Houellebecq und Beigbender vor sich genommen wird. **Zeitkulturen des Werdens** werden in den Blick genommen, weil Zeitkulturen als einer **Entwicklungslogik** folgend nur solche des Werdens sein können, aber auch weil der **Begriff des Werdens** ein besonderes Zeitmodell veranschaulicht, welches sich von den gängigen Zeitaporien abzugrenzen bzw. eine Lösung für sie zu bieten vermag. Der **Begriff des Werdens** wird von Deleuze/Guattari folgendermaßen konkretisiert: „Das Ereignis als Zwischen-Zeit ist nicht Ewigkeit oder Zeit überhaupt, es ist Werden.“¹ Das **Phänomen Vergangenheit** lässt sich dadurch veranschaulichen, dass man zu einem Virtuellen hinaufsteigt, das sich im Sachverhalt aktualisiert. Dies begründet eine ganz andere **Realität**. Das **Ereignis als Frage nach der Quintessenz eines Geschehensablaufes** kümmert sich nicht darum, wo es gerade steckt, wie lange es schon existiert und kann von Kunst und Philosophie besser erfasst werden, als von der Wissenschaft. Eben genannte These darf als Legitimation der beiden Sparten **Philosophie und Kunst** verstanden werden. Zwischen zwei Augenblicken befindet sich nicht mehr die Zeit, vielmehr ist das Ereignis selbst eine Zwischen-Zeit. Die Zwischenzeit, das Ereignis ist:

- stets tote Zeit
- wo nichts geschieht
- ein unendliches Warten, das bereits unendlich vergangen ist
- Warten und Reserve.

Die Kunst, insbesondere der **Roman als hybrides Genre**, bietet sich besonders als Veranschaulichung einer solchen **Zeit des Äon** an, weil sie **Rationalisierungsnotwendigkeiten der Lebenswelt** enthoben ist.

Diese tote Zeit folgt nicht auf das, was geschieht. Sie koexistiert mit Augenblicken oder der Zeit des Zufalls als die **Unermesslichkeit der leeren Zeit**, -was man anhand der Phänomene Trauma, Neurose gut veranschaulichen kann, weil sie zur Aktualisierung im Wiederholungszwang drängen-, in der man sie noch als künftige und schon als geschehene sieht, in der seltsamen Indifferenz einer intellektuellen Anschauung. Alle Zwischen-Zeiten überlagern einander (Äon), während die Zeiten aufeinanderfolgen (Chronos). In jedem Ereignis gibt es viele heterogene und stets simultane Komponenten, da sie alle jeweils eine Zeit, alle in der Zwischen-Zeit sind, die sie über **Zonen von Ununterscheidbarkeit und Unbestimmbarkeit** miteinander kommunizieren lässt: dies sind Variationen, Modulationen, Intermezzi, Singularitäten einer neuen unendlichen Ordnung. Jede Ereigniskomponente aktualisiert oder verwirklicht sich in einem Augenblick und das Ereignis entsprechend **in der Zeit, die zwischen diesen Augenblicken vergeht**. Nichts geschieht in der Virtualität, deren Komponenten nur Zwischen-Zeiten sind und deren zusammengesetztes Werden ein Ereignis ist. Hier geschieht nichts, alles aber wird, so dass das Ereignis das Privileg besitzt, wieder zu beginnen, wenn die Zeit vergangen ist. „Jedes Ereignis ist sozusagen in der Zeit, in der nichts geschieht.“² Nichts geschieht und doch ändert sich alles, weil das Werden fortwährend seine

¹ Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Was ist Philosophie?* Frankfurt Main 1991, S. 208.

² Groethuysen: *De quelques aspects du temps*, in: *Recherches philosophiques* 5, 1935 -36.

Komponenten durchläuft und das Ereignis zurückholt, das sich anderswo, zu einem anderen Augenblick aktualisiert.³ Es ist in diesem Zusammenhang auf das Phänomen des Steppunktes aufmerksam zu machen, das imstande ist, vergangenen Ereignissen nachträglich einen anderen Stellenwert zu verleihen.

Die Zeitkulturen des Werdens werden darüber hinaus eingeschränkt auf den Widerstand gegen die Gegenwart. Bereits Heidegger kritisiert, dass in der abendländischen Episteme seit Aristoteles **Zeit als Gegenwart und Anwesenheit** verstanden wird, was dazu führt, dass einzig Seiendes in den Blick gerät und das **Sein des Seienden**, welches im Zusammenhang mit den anderen beiden Zeitformen, der Vergangenheit und der Zukunft, steht, aus den Augen verloren wird. Die **vulgäre Zeit** und die **Seinsvergessenheit** resultieren aus diesem Selbstverständnis. Michel Foucault gibt in seinem Aufsatz: *Was ist Aufklärung?*⁴ **eine Bestimmung der philosophischen Frage der Gegenwart** (gemeint ist sowohl unsere, als auch die Gegenwart im Allgemeinen). Diese lautet: **Welchen Unterschied führt die Gegenwart heute gegenüber gestern ein?** Für unsere Recherchen ist gerade diese Frage von herausragender Bedeutung, weil für uns das Problem von Zeitkulturen darin besteht, inwieweit sich die Gegenwart **kreativ** erfassen und gestalten lässt. Aus diesem Grunde sind zeitgenössische Romanschriftsteller für die Interpretation ausgewählt worden. Offenbar genügt es nicht, die Gegenwart passiv zu erleben.

Foucault widmet sich der Frage ‚was ist Aufklärung?‘, welche in dem gleichnamigen Aufsatz von Kant die Zusammenhänge von Wille-Autorität-Vernunftgebrauch erhellt. ‚Aude sapere‘, ‚habe den Mut Dich deines eigenen Verstandes zu bedienen‘, wird für Kant zum **Wahrspruch der Epoche der Aufklärung**, weil diese für die Menschheit den Nutzen hat **eine Veränderung der Menschlichkeit des menschlichen Wesens** herbeizuführen. Aufklärung führt zur Meinungs- und Gewissensfreiheit. Da demzufolge die Bestimmung der Gegenwart eine Kritik der **Faktizität und Geworfenheit** sein muss, kann sie sich nicht mit einer selbstgenügsamen Betrachtungsweise der besten aller möglichen Welten zufrieden geben, sondern muss im Stile einer **unzeitgemäßen Betrachtung** gehalten sein, die **Zeichen der Zeit** zu erkennen. **Bestimmung der Gegenwart** heißt also ihr Widerstand entgegenzubringen, ihre **Erweiterung auf die Retentionen des Ebenvergangenen und die Protentionen der Nahen Zukunft** zu hinterfragen, um so diesen **Prozeß der Vereinheitlichung des Zeitverlaufs**, der aus dem Phänomen der Deckung der Retentionen von Retentionen und den Protentionen von Protentionen in der historischen Konstitution bewirkt wird, deutlich zu machen.

Wie wir sehen werden, gibt es bestimmte Hilfsmittel und **Verfahrensweisen, um Dauer zu suggerieren**, Mythos und Ritus wären solche Mittel. Durch das Nachvollziehen der Konstruktion von Dauer wird es möglich, die **Diskontinuitäten in der Kontinuität** zu erkennen und die nötigen Maßnahmen in Hinblick auf die Gestaltung der Zukunft zu ergreifen. Die Zeichen der Zeit bzw. ihre Notwendigkeiten zu erfassen, bedeutet nichts anderes als diese sich abzeichnenden Diskontinuitäten und epistemologischen Brüche zu

erkennen. Das heißt mehr oder weniger die Widersprüche der Gegenwart prophylaktisch zu erkennen, was aufgrund der Vereinnahmungsstrategien der politischen Kräfte nicht ohne einen Widerstand gegen die Konstruktion von Gegenwart, Gegenwärtigkeit, Hier und Jetzt geht. Kollektive Festlichkeiten sind fast immer Anlässe, das Glücksbestreben des eigentlichen Seins zum Tode den Forderungen des Kollektives oder der herrschenden Kräfte anzupassen und unterzuordnen, wodurch es zu einem ‚Unbehagen in den Zeitkulturen‘ kommt. Das heißt soviel, dass wir gar nicht soweit gehen müssen, eine Kultur zu hinterfragen. Es genügt, ihre Subsysteme, in unserem Fall das der Zeit von Kulturen, näher zu betrachten.

³ Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?* a.a.O, S. 184 – 186.

⁴ Foucault, Michel: *Was ist Aufklärung?* A.a.O.

Kultur, so dürfte klar sein, beruht immer auf **Triebunterdrückung und Grausamkeit**, es geht darum, den Menschen berechenbar, ihm ein Gedächtnis zu machen. Es gilt ‚homo homines lupu‘, der Mensch ist dem Menschen ein Wolf, er muss vor dem/den anderen geschützt werden. Der Existenzialist Sartre fasst das in die Formel: ‚die Hölle, das sind die anderen‘.

Wir meinen, dass Kunst und Philosophie die Kräfte sind, die durch ihre Andersartigkeit und Differenz eine solche Zukünftigkeit ermöglichen helfen. Die Fiktion bzw. die Erzählung liefert zur Aufklärung und Überwindung der zeitlichen Aporien einen wesentlichen Beitrag, der in ihren Phantasievariationen, die von den Fabeln von der Zeit erzeugt werden, zu sehen ist. Dieser Beitrag besteht nicht wie der ihres Gegensatzes, der historischen Zeit und Geschichte, in dem festen Punkt der **Wiedereinschreibung der erlebten Zeit in die Zeit der Welt**, auch „nicht in dem Spektrum von Lösungen ... die sie für die Dissonanz zwischen Zeit der Welt und erlebter Zeit anzubieten hat, sondern in der Erforschung der *nichtlinearen Züge der phänomenologischen Zeit*, die die historische Zeit wegen ihres starren Eingebundenseins in die große Chronologie des Universums verdrängen musste.“⁵ Diese **nichtlinearen Züge der phänomenologischen Zeit** sind es gerade, die Zeitmodellierungen mit all ihren positiven und negativen Zügen darstellen.

Die Phantasievariationen der Fiktion sind daher Variationen über die inneren Aporien der Phänomenologie der Zeit. Bon, Beigbeder und Houellebecq sind zeitgenössische französische Romanciers. Wir bekommen durch ihre Werke hindurch Perspektiven aufgezeigt, welche Phantasievariationen eine bestimmte Epoche bzw. Episteme, in diesem Falle die unsrige, zur Anwendung bringt, um den phänomenologischen, menschlich-allzumenschlichen Zeitaporien, welche seit Aristoteles und Augustinus bestehen und vielleicht immer bestehen werden, eine Lösung vorzuschlagen. Diese Lösung besteht dabei in ihrer Differenz zu den linearen Zügen der Chronologie des Universums. Bon, Beigbeder und Houellebecq lassen also erkennen, wie unsere Gegenwart auf Zeit eine Antwort und welche sie gibt. Diese Antwort ist also zeitgemäß, weil niemand den historischen Aprioris seiner Epoche sich einfach entziehen kann, aber auch unzeitgemäß, weil ihre Veranschaulichung und Darstellung von Zeit die Gegenwart zu bestimmen vermag und so die Bedingung der Möglichkeit von Kritik und Widerstand gegen sie ist. Soweit zum Titel und der Aufgabe, die sich die Arbeit stellt. Im Folgenden möchte ich kurz den Gang, den diese Arbeit nehmen und welche Inhalte sie behandeln soll, darstellen.

3. ZUM INHALT

Zunächst möchte ich ein paar Worte über Selbstverständliches von Zeit verlieren. Zeit bedarf einer Veranschaulichung. Besonders gut eignet sich dazu die Gattung Roman, nicht zuletzt, weil es in ihr zu einer besonders variationsreichen **Gestaltung des Verhältnisses von erzählter Zeit und Erzählzeit** kommen kann. (Kapitel B.1.1.1: ANNÄHERUNGEN AN DAS THEMA ZEIT) Welche Möglichkeiten im Rahmen eines Themas ‚Zeitkulturen‘ bestehen, soll im Kapitel B.1.1.2 ALLGEMEINES ZU ZEITKULTUREN angedeutet werden. Dies ist insofern wichtig, weil es den **Forschungshorizont** ausmacht, in Hinblick auf welchen eine Einzelpromotion sich verorten kann. Darüber hinaus bietet es einen **ideengeschichtlichen Aufriss**. Kapitel B.1.1.3, ZEITTHEORIEN, soll die **Aporien des Zeitlichen**, welche die Menschheit seit ihren Anfängen begleiten, aufzeigen und darüber hinaus einen **Anknüpfungspunkt** zu der Interpretation der zeitgenössischen Romane bieten. Zunächst soll eine erste Annäherung an Heideggers *Sein und Zeit* (B.1.1.3.1) versucht

⁵ Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung*, Bd. III, München S. 208.

werden, welche wir mit der Veranschaulichung der ‚**Theorie der drei Ekstasen der Zeitlichkeit**‘ unternehmen. (B.1.1.3.1.1) Diesem Überblick folgt die thematische Vertiefung in (B.1.1.3.1.2), in welcher auf den ‚vulgären Zeitbegriff‘ und dessen Herleitung aus **Zeitlichkeit, Geschichtlichkeit und Innerzeitigkeit** eingegangen wird. Dieser stellt einen Dreh- und Angelpunkt in der Bestimmung des neuen Romans in Frankreich seit 1983 dar. Er vermag die **Abgrenzung zum Nouveau roman** seit den 1950ern zu leisten. Darüber hinaus ist die vulgäre Zeit **eine inauthentische Zeit**. Diese wird wichtig in Hinblick auf STRATEGIEN DER INAUTHENTIZITÄT, wie sie den Nouveau roman seit 1983 kennzeichnen. Auf letztere gehen wir unter Punkt B.2.4.5 ein. **Der Paradigmenwechsel von Authentizität bzw. Eigentlichkeit zu Inauthentizität ist ein Hauptkennzeichen der Postmoderne**. Im Kapitel 4 gehen wir in Hinblick auf die angeführten Theorien von Heidegger bis Assmann **chronologisch** vor. Von Heidegger und seinem Standpunkt in Hinblick auf die Grundstrukturen des Menschen, die ihn von anderem Seienden unterscheiden, gehen wir über zu einer Auffassung, welche sich um den Menschen einer Epoche kümmert. Dass das ‚moderne Cogito‘ eine andere Methode des Forschens nach sich zieht, der auch im Zusammenhang mit zeitlichen Fragestellungen steht, wollen wir mit Foucault in Punkt B.1.1.3.2. veranschaulichen. Wie steht es in Hinblick auf jenes mit dem Zusammenhang der Bestimmung der PHILOSOPHISCHEN FRAGE DER GEGENWART (B.1.1.3.2.1.), der ARCHÄOLOGIE DES WISSENS unter dem Gesichtspunkt von **Einfluss, Evolution und Mentalität** (B.1.1.3.2.2.), der Diskursiven Formationen (B.1.1.3.2.3.), der Apriori der Geschichte (B.1.1.3.2.4) und der Phänomene von AUSSAGE UND ARCHIV (B.1.1.3.2.5)? Die Kritik an den Begriffen Einfluss, Evolution, Tradition und Mentalität ist notwendig, um **die Souveränität des Begriffes eines ‚kollektiven bzw. kulturellen Gedächtnisses‘** infrage zu stellen, wie er in Anschluss an den Soziologen Maurice Halbwachs von der Konstanzer Schule um Aleida Assmann im Hinblick auf einen **‚temporal turn‘**⁶ und der ihn begleitenden Erinnerungspolitik neu bestimmt wird. Auch unsere Romanciers Bon, Beigbeder und Houellebecq kommen nicht umhin, der **Entdeckung des Unbewussten** durch Freud Rechnung zu tragen. Zwar ist das moderne Cogito eng mit dem *Verschwinden des Menschen* (B.4.2.13.) verbunden, letzteres möchten wir aber erst in Verbindung mit dem posthumanen Denken bei Houellebecq behandeln.

Auf A. Assmanns Konzept der ERINNERUNGSRÄUME (B.1.5.2.) und der Neubestimmung von ZEIT UND TRADITION werden wir in Punkt B.1.5.3. und zu sprechen kommen. Einleiten wollen wir das Kapitel ZEITKULTUREN ALS ERINNERUNGS-RÄUME (B.1.5.) mit Punkt B.1.5.1, in dem die UNSCHULD DER ERINNERUNG an der sogenannten **Walser-Debatte** veranschaulicht werden soll. Wichtig wird aus A. Assmanns Konzept für uns die Neubewertung der zeitgenössischen Erfahrung als eine des **Traumas**. Da Traumen ohne Affekt erinnert und deshalb keiner bewussten Beeinflussung und ‚Erledigung‘

zugänglich sind, tendieren sie zum **Wiederholungszwang**, der in eine **emotionale Katastrophe** münden kann, wie wir in Houellebecqs AUSWEITUNG DER KAMPFZONE (B.3.2.1.) und ELEMENTARTEILCHEN (B.3.2.2.) nachzuweisen versuchen. Das ‚kulturelle bzw. kollektive Gedächtnis‘ wird in Punkt B.4.3.4.1. als mit der KALENDARISCHEN ZEIT identisch verortet. In Beigbeders Werk kommt es zur **Anwendung von Strategien des kulturellen Gedächtnisses**, Kalender, Mythos und Ritus, welche ähnlich wie die Historiographie versuchen, eine **Neueinschreibung der erlebten Zeit des Einzelnen in die kosmologische Zeit des Universums** vorzunehmen, um so die **Spannung der eigentlichen Zeitlichkeit und der vulgären Zeit** zu überbrücken. Siehe hierzu insgesamt Punkt B.4.3.4. INDIVIDUELLE UND KOLLEKTIVE ZEIT.

⁶ Zum Begriff temporal Turn siehe: Könveker, Dietmar: *ZeitZeichen*, a.a.O.

Doch versuchen wir uns wieder an die chronologische Ordnung unserer Inhaltsgabe zu halten. Dass die Aporien der Zeitlichkeit eventuell eine ganz ungewöhnliche Vermittlung erfahren könnten, zeigen Punkt 4.3.2.2. bis 4.3.2.4. Die DISKURSIVEN FORMATIONEN (B.1.3.2.3.) verweisen auf APRIORIS DER GESCHICHTE (B.1.3.2.4.), welche durch **die Aussage und eine besondere Art von Archiv** erkannt werden können. Dies hat den Vorteil **Entstehen und Vergehen von Diskursen in größere epistemologische Zeiträume einzubetten** und so eine **Analyse von Dispositiven der Macht** zu ermöglichen. Für uns wird dies wichtig, weil der Roman durch seine **Phantasievariationen und Abweichungen von der linearen, kontinuierlichen Zeitlichkeit** zu ähnlichen Erkenntnissen wie ‚die Archäologie‘ kommen kann. Mit der Vereinheitlichung des Zeitverlaufs in der horizontalen Konstitution der Zeit geht die **Erweiterung des punktuellen Jetzts auf eine lebendige Gegenwart** einher. Dadurch kommt es zur Dominanz einer Zeit, die sich in unmittelbarer Umgebung des betrachteten punktuellen Jetzts befindet. Es wird deshalb schwieriger, epistemologische Phänomene von größerer zeitlicher Reichweite in die Betrachtung mit einzubeziehen, was die Archäologie durch eine simultane Betrachtung der Diskursphänomene zu leisten versucht.

INTUITION UND DAUER, GEDÄCHTNIS UND ERINNERUNG, sowie das Ereignis als Zwischenzeit, wie sie Deleuze und Guattari vorschlagen, sind ein weiteres Konzept, wie die Philosophie auf die Aporien der Zeit reagiert (B.1.3.3.). Der Begriff des Werdens stellt dabei den Versuch dar, über oben genannte ‚lebendige Gegenwart‘ hinauszukommen und die Ereignisse nicht in Hinblick auf eine Kalendarische ZEIT DER CHRONIK (B.4.3.4.1.3.) bestimmen zu müssen. Die Idee ist dabei, dass Ereignisse in ihrem Zusammenhang zueinander eine eigene Zeitlichkeit ausprägen, die sich allein in Hinblick auf Werdensprozesse charakterisieren lässt. Ansätze in Punkt B.1.3.3. wurden verwendet, um den Titel der Dissertation zu veranschaulichen (siehe A.2. ZUM TITEL).

Diese scheinen durch herkömmliche Zeitstrukturierungen nicht beeinflussbar. Dass eine Überbrückung der Aporien der Zeit auch durch eine eschatologisch-apokalyptische Zeitkonzeption möglich ist, zeigt Punkt B.1.4. MODERNE(N) DER JAHRHUNDERTWENDEN – BORSO. Dabei kommt es zu einem Vergleich der Wenden des 18ten, 19ten und 20ten Jahrhunderts in Hinblick auf die Ausprägung ihres wesentlichen Paradigmas für das neue Jahrhundert bzw. Jahrtausend. Das Apokalypsethema wird uns noch einmal bei der ZEIT IM NOVEAU ROMAN (B.2.3.) beschäftigen, weil die Destruktion der bzw. die Reflexion auf die Bedingungen der Möglichkeit des Erzählens durch den Nouveau roman den zeitenthobenen Erzählerstandpunkt betrifft. Dieser befindet sich in konventionellen Erzählungen außerhalb der ‚Zeit der Geschichte‘ und partizipiert dadurch an apokalyptischen Zeitmodellierungen. Wird der zeitenthobene Erzählerstandpunkt aufgehoben, kommt es zu einer expliziten Darstellung der Aporien der Zeit, welche durch die Fiktionalität bereits aufgehoben sein sollten. Weiter kann das Apokalypsethema mit dem Vollständigkeitsparadigma in der abendländischen Erzähltradition in Zusammenhang gebracht werden. Kapitel B.1.5. ERINNERUNGS-RÄUME haben wir bereits erwähnt.

Haben wir uns bisher mit ZEIT (B.1.) allgemein, insbesondere mit ZEITTHEORIEN (B.1.3.) beschäftigt, lassen wir dem nun das zweite Kapitel im Hauptteil B folgen, dass sich ZEIT IM ROMAN (B.2.) nennt. Zunächst wird uns der CHRONOTOPOS IM ROMAN BEI BACHTIN (B.2.1.) beschäftigen, bevor wir zur ZEITLICHKEIT IN DER ERZÄHLUNG BEI GENETTE (B.2.2.) kommen, um dann zur ZEIT IM NOVEAU ROMAN BEI MECKE (B.2.3.) zu gelangen, was uns wesentliches zum Zusammenhang Zeit im Roman im Hinblick auf die Unterscheidung Moderne und Postmoderne, sowie Verräumlichung der Zeit und Verzeitlichung des Raumes lehren wird, bis wir schließlich zu Punkt B.2.4. übergehen werden, in dem die GRUNDLAGEN DES [sogenannten] NOUVEAU NOUVEAU ROMAN abgefolgt werden. Diese setzen sich aus 2.4.1. GESCHICHTLICHE ENTWICKLUNGEN,

2.4.2. EXPERIMENTE MIT DEN GESCHICHTLICHEN APRIORI DER ERZÄHLUNG, 2.4.3. ASPEKTE DES FRANZÖSISCHEN GEGENWARTSROMANS, 2.4.4. POSTLITERARISCHEN ASPEKTEN IM NOUVEAU NOUVEAU ROMAN und 2.4.5. STRATEGIEN INSZENIRTER INAUTENTIZITÄT zusammen.

Die CHRONOTOPOS IM ROMAN BEI BACHTIN (B.2.1.) skizziert in einer Art epistemologischen Abriß vom Antiken Roman bis zu Rabelais die traditionale Kontinuität des abendländischen Romans. Dabei ist für Bachtin der Roman das Genre, in welchem sich das karnevaleske Element einer folkloristischen Lachkultur erhalten hat. Schelm, Narr und Tölpel sind Ausdruck von dieser. Gerade aus den Nebenfiguren kommen auch bei Houellebecq die entscheidenden Interpretationsanstöße für seine Literatur. Man denke an die Figuren Véronique, Brigitte Bardot und Tisserand aus AdK, Anick aus El und ‚Bratarsch‘ aus MeI. Die folkloristische Lachkultur weist auf eine mythische Zeit hin, wo die von Ricoeur konstatierte Aufspaltung in erlebte und kosmologische Zeit noch gegeben ist. Die mythische Zeit behandeln wir eigens im Zusammenhang mit Beigbeder, siehe 4.3.4. INDIVIDUELLE UND KOLLEKTIVE ZEIT, Unterkapitel 4.3.4.1.2. MYTHOS UND RITUS. Für uns ist weiter von Bedeutung wird der Chronotopos der Metamorphose sein, den wir in den Komplementärfiguren bzw. Brüderpaaren bei Houellebecq (Ich-Erzähler der AdK und Tisserand, Bruno und Michel in El, Daniel 1 und der Sohn des Propheten in MeI) glauben feststellen zu können. Nicht zufällig wird am Schluss von MeI das verloren gegangene, androgyne Menschenbild aus Platons *Gastmahl* als glücksversprechendes Liebesphantasma beschworen, dessen Entzweigung zu Entwicklung und dem Ende der Menschheit geführt hat.

Von der epistemologischen Romantheorie gehen wir zur ZEITLICHKEIT IN DER ERZÄHLUNG BEI GENETTE (B.2.2.), wobei wir versuchen die wichtigsten Begrifflichkeiten von der Dauer, über die Ordnung, die Häufigkeit, den Modus und die Stimme darzulegen. Wir haben es hierbei im Hinblick auf unsere Romanciers mit einem Phänomen des Negativen zu tun. Um Lesbarkeit, Verständlichkeit, Käuflichkeit zu garantieren, ergeht sich der Nouveau nouveau roman in klaren und deutlichen narratologischen Strukturen, die das Negativ der Konstruktionen des Nouveau roman zu sein scheinen.

Die Vertiefung der narratologischen Zeitlichkeit wird uns geboten werden in ZEIT IM NOUVEAU ROMAN (B.2.3.) anhand der Romane L'EMPLOI DU TEMPS von Michel Butor und LA ROUTE DES FLANDRES von Claude Simon, in denen der Übergang von der modernen zur postmodernen Zeitlichkeit dargestellt wird. Dabei wird die Debatte um den Unterschied von Moderne (= epiphanisches Erscheinen) und Postmoderne (= Verschwinden der ‚Großen Fortschrittserzählungen‘) nicht zu kurz kommen. Von den GRUNDLAGEN DES NOUVEAU NOUVEAU ROMAN werden wir in B.2.4. sprechen. Zunächst gilt es in B.2.4.1. GESCHICHTLICHE ENTWICKLUNGEN zu skizzieren, die vom Nouveau roman zum Nouveau nouveau roman geführt haben. Durch EXPERIMENTE MIT DEN GESCHICHTLICHEN APRIORI DER ERZÄHLUNG (B.2.4.3) kommt es zu einer Entwicklung, welche zu einer Erschöpfung der gestalterischen Mittel und dadurch bedingt zu einer Rückkehr zu Subjekt, Erzählung und Realität führt. Dieser dreifache ‚Retour‘ im Nouveau nouveau roman trägt postliterarische Züge, die die Literatur in die Nähe ihrer Selbstaufhebung bringt. POSTLITERARISCHE ASPEKTE IM NOUVEAU NOUVEAU ROMAN (B.2.4.4.). Diesen erkennen wir durch STRATEGIEN INSZENIRTER INAUTENTIZITÄT beherrscht (B.2.4.5.) Inauthentizität, Uneigentlichkeit, Reproduzierbarkeit und Ausstellungswert des Kunstwerks dürfen als nahezu synonym angenommen werden, so dass sich der Kreis, den wir mit der Zusammenfassung in der Einleitung und der allgemeinen Zeittheorie von Heidegger (B.1.1.3.) begonnen haben (A.1.),

in der besonderen Zeittheorie zum Nouveau nouveau roman bei Frau Brandstetter wieder schließt.

In Punkt B.3. werden wir uns mit dem TEXTKORPUS beschäftigen bevor wir in Punkt B.4. zur INTERPRETATION übergehen. In Kapitel B.3.1. machen wir den Anfang mit zwei Romanen des 1953 geborenen François Bons, LIMIT aus dem Jahr 1984 (B.3.1.1.) und EINGESCHLOSSEN aus dem Jahr 1986 (B.3.1.2.), sowie der Erzählung mit dem Titel FABRIK RÜCKKEHR aus dem Jahr 1992 (B.3.1.3.). In Kapitel 3.2. wenden wir uns drei Romanen von Michel Houellebecq zu, von dem nicht genau feststeht, ob er 1956 oder 1958 geboren ist: AUSWEITUNG DER KAMPFZONE 1994 erschienen (B.3.2.1.), ELEMENTARTEILCHEN erschienen 1998 (3.2.2.) und MÖGLICHKEIT EINER INSEL erschienen 2004 (3.2.3.). Unter Kapitel B.3.3. wird Frederic Beigbeder der dritte im Bunde sein. Er ist 1965 geboren. Die drei von ihm -wie bei den beiden anderen bereits- auf ihren Inhalt hin rekonstruierten Romane nennen sich: MEMOIRES D'UN FILS D'UN MAISONNIER, erschienen 1990 (B.3.3.1.) FERIES, erschienen 1994 (B.3.3.2.) NEUNUNDREISSIGNEUNZIG, erschienen 2001 (B.3.3.3.).

In 4. der INTERPRETATION gehen wir in derselben Reihenfolge wie soeben vor. Den Anfang machen B.4.1. BONS RÉCITS, die B.4.1.1. durch eine TRAUERARBEIT DER MODERNE, B.4.1.2. LITERARISCHE INVENTION: SIMULATION UND DISSIMULATION und B.4.1.3. REFLEXION DER MEDIENWIRKLICHKEIT eine Ortsbestimmung erfahren. HOUELLEBECQS ROMANE schließen B.4.2. daran an. Die AUSWEITUNG DER KAMPFZONE (= AdK) erhält dahingehend eine Bestimmung, dass in B.4.2.1.1. VON DER AUSWEITUNG DER KAMPFZONE AUF DIE SEXUALITÄT geschlossen, in B.4.2.1.2. AdK ALS UNBEHAGEN IN DER POSTMODERNE gesehen und 4.2.1.3. ZUR NEUHEIT DER ROMANTHESEN VON AdK eine Recherche unternommen wird. In B.4.2.2. wenden wir uns der ELEMENTARTEILCHEN (= El) zu, die wir als von dem ENDE DER GROßEN ERZÄHLUNGEN UND der FEIGHEIT DES AFFEKTS geprägt verstehen (B.4.2.2.1.) B.4.2.2.2. DAS RECHT AUF RESSENTIMENT ist die unmittelbare Folge dieses Dilemmas. Die Ratlosigkeit in Hinblick auf den spektakulären Erfolg dieses Buches wollen wir in Punkt B.4.2.2.3. ZUR LITERATURGESCHICHTLICHEN VERORTUNG VON El beheben.

In B.4.2.3. wird die MÖGLICHKEIT EINER INSEL (= MeI) zunächst in Hinblick auf INHALT UND AUFBAU (B.4.2.3.1.), REZEPTION (4.2.3.2.) und EINIGE MOTIVE (B.4.2.3.3.) beleuchtet. Inwieweit sich MeI als LITERATUR DER JAHRTAUSENDWENDE gelesen werden kann, sehen wir in Punkt B.4.2.4., bevor wir den FALL HOUELLEBECQ (B.4.2.5.) erörtern wollen, der uns Aufschlüsse über FORMEN UND FUNKTIONEN DES LITERATURSKANDALS (B.4.2.6.) zu geben vermag. Dass es bei dem Autor Houellebecq um EIN WEITERES KAPITEL IN DER WIRKUNGSGESCHICHTE DER FRÜHROMANTISCHEN IDEE EINER „NEUEN MYTHOLOGIE“ (B.4.2.7.) handeln könnte, schließen wir an, weisen auf DIE RETTUNG DER ENTEIGNETEN ERFAHRUNG (B.4.2.8.) hin, exemplifizieren die THESENROMANE [in ihrem Zusammenhang zur] KONSTITUTION EINES ABSOLUTEN ICHS (B.4.2.9.), sehen romantischen REFLEXIONSROMAN UND MODERNES COGITO (B.4.2.10.) wiederbelebt und DIE UNAUSWEICHLICHKEIT DES MYTHOS (B.4.2.11.) durch Houellebecq mehr denn je bestätigt. Dass letztere ihre Bedingungen nicht zuletzt in der WARENFETISCHISTISCHEN ILLUSION (B.4.2.12.) haben, möchten wir schließlich noch durch die Kategorie des VERSCHWINDENS DES MENSCHEN (B.4.2.13.) ergänzt wissen,

sowie um DIE ILLUSION DES ENDES SAMT DER ÜBERWINDUNG DES POSTUTOPISCHEN ZUSTANDES (B.4.2.14.).

Der Übergang zur Interpretation von BEIGBEDERS ROMANE (4.3.) fällt uns nun umso einfacher, da wir durch die Untersuchung der Mythen samt der warenfetischistischen Illusion die Beigbederschen Strategien besser einschätzen können. Zunächst geht es uns darum die BEDEUTUNG DER INTERTEXTUALITÄT (4.3.1.) zu bestimmen. Als zweites erkennen wir *NEUNUNDDREISSIGNEUNZIG ALS WARENBEICHTE* (4.3.2.). Inwieweit man bei Beigbeder von einer MYTHISCHEN GEGENWARTSDIAGNOSE (4.3.3.) sprechen kann, widmen wir uns drittens. Viertens geht es dann um das bereits in der Einleitung A. hervorgehobene Moment von INDIVIDUELLER UND KOLLEKTIVER ZEIT (4.3.4.), worunter KALENDARISCHE ZEIT (4.3.4.1.), KOLLEKTIVES BEWUSSTSEIN ALS KALENDER (4.3.4.1.1.), MYTHOS UND RITUS (4.3.4.1.2.), ZEIT DER CHRONIK (4.3.4.1.3.), ARCHIV, DOKUMENT UND SPUR (4.3.4.2.) und last but not least DIE GENERATIONENFOLGE (4.3.4.3.) zu subsumieren sind. Fünftens erkennen wir nicht nur bei Houellebecq, sondern auch bei Beigbeder eine Affinität zu den Romankonzepten der Deutschen Frühromantik, was wir in DAS ABSOLUTE BUCH DES ROMANTISCHEN ROMANS UND DER SÜNDEFALL DER LITERATUR (4.3.5.) eingehend erörtern wollen. Unter dem Gesichtspunkt, dass sein Schaffen DEN ROMAN ALS SCHRIFT SEINES VERSCHWINDENS (4.3.6.) problematisiert, wollen wir die Interpretation unseres Textkorpus abschließen und zum SCHLUSS (C) überleiten, der sich mit der Glückproblematik bei Houellebecq und Beigbeder beschäftigt. Den zeitlichen Aspekt dabei erkennen wir, wie bereits in der Einleitung A. angedeutet, in einer Diskrepanz zwischen Individuum und Kollektiv. Besteht Glück in der Zweisamkeit des liebenden Individuums, so ist es das Kollektiv, dass durch besondere zeitliche Strategien, wie wir sie in Kapitel 4.3.4. kennengelernt haben, versuchen muss, es weiterhin für die Kultur tauglich und motiviert zu erhalten. Dies geht nur auf Kosten des Glücks. Dass letzteres durch eine Ökonomisierung der Sexualität entwertet wird, führt in den Romanen von Houellebecq und Beigbeder zu einer ZUR KRITIK DER SEXUELLEN ÖKONOMIE (C. SCHLUSS) wobei wir nicht vergessen wollen, dass auch unser Autor Bon mit seiner Trauerarbeit der Moderne und Art einer Kritik der zynischen Vernunft, einen Beitrag zu dieser Aufdeckung von Strategien der Enteignung von Körperlichkeit geleistet hat.

B. HAUPTTEIL

1. THEORIE-ZEIT

1.1. ANNÄHERUNG AN DAS THEMA ZEIT⁷

Zeit ist nur **merkmalsvermittelt** wahrnehmbar als geschwindigkeitsbezogene, räumliche Bewegung, Veränderung des Materials bzw. Entwicklungsstandes von Materie, deren Ausdehnung bzw. Kontraktion. Zeit ermöglicht **Ordnung sozialer Systeme** und historischer Kultur. Es gibt **Eigenzeitkonstruktionen**. Zeitdimensionen sind deutungs- und konstitutionsoffen. Zeit ist abhängig von und nur gültig in einem **Bezugssystem**, bzw. einem kulturellen Kontext. Techniken der Zeitmessung können erste Aufschlüsse über das Problem Zeit geben, bleiben aber ab einem bestimmten Punkt in einer Art Symbolismus stecken, welcher nur noch die aktuellen Beziehungen, nicht aber die virtuellen von **Materie und Gedächtnis** darlegen kann. Eine wichtige Rolle spielen historische und gesellschaftliche

⁷ Wir folgen im Wesentlichen den Ausführungen von Dücker, Burckhard: *Zeit*, in: Metzler Lexikon: Literatur und Kulturtheorie, Stuttgart 2004.

Zuordnungen. Zeit ist eine **kulturspezifische Konstruktion**. Die Frage „was ist die Zeit?“ wird bei Augustinus gestellt und dahingehend beantwortet, dass das Wesen der Zeit **Aporien** aufwirft. Die Funktionsweise einer bestimmten Zeitordnung lässt sich an Organisationsprinzipien, Ausführungsbestimmungen, Sanktionen bei Verstößen, und durch die Bestimmung gesellschaftlicher Interessen deutlich machen. **Zeitordnungen** stehen unter staatlicher Aufsicht. Es geht darum, individuelles und gesellschaftliches Handeln zu normieren, zu harmonisieren, zu lenken und zu regeln. **Speicherung von Erfahrungen** und Geschehnissen vollzieht sich im je zeitordnungsabhängigen **Erinnerungssystem** Geschichte. **Zeit-Politik** besteht a) in der **Zeitgesetzgebung**, die sich in Kalendern, Feiertagen, der Gültigkeit klösterlicher und später kommunaler Zeitangaben, bzw. anderen Maßnahmen, die amtliche Zeit festzulegen, manifestiert. Ein besonders gutes Beispiel hierfür ist das Zeitgesetz von 1978, welches die sogenannte „Sommerzeit“ einführte. Zeitpolitik besteht b) in **zeitpolitischen Maßnahmen**, wie Öffnungs-/Ferienzeiten, Wahlperioden, Wahlterminen, Fristsetzungen, Geschwindigkeitsregelungen, Programmgestaltung, sowie Dauer der abschlussbezogenen Schulpflicht, Lebensarbeitszeit. Die ordnungspolitische Kategorie: Zeitpolitik betrifft noch andere Politikbereiche, wie die **Vergabe von Chancen** oder Öffentlichkeitsstrukturen. Zeitpolitische Maßnahmen, wie die der **Zensur** lenken den Zugriff a) auf Erinnerungsspeicher, Archive, Datenbanken und bedingen b) den **Ausschluss aus Positionen der Öffentlichkeit**.

Die Folge der Zensur ist, dass gewisse Menschen nicht im **Erinnerungssystem** Geschichte präsent sind. Warten ist ein **temporales Übergangsverhalten**, welches Phänomene der Zeitlichkeit besonders gut veranschaulichen kann, aber auch die kulturgeschichtliche Opposition „**Eigenes/Fremdes**“ basiert auf unterschiedlichen Zeitordnungen, welche über **In- und Exklusivität** entscheiden. Nicht selten ist von einer **sterbenden Zeit** die Rede, welche den **Tod einer Zeitordnung** markiert. Weiterhin dient **Zeit als Mittel zur Harmonisierung und Durchsetzung von Interessen**. Zu **Ausprägungen fachspezifischer Zeitbegriffe** kommt es in den in Wissenschaften. Zeitmessung ist vom **Bezugssystem** abhängig. Ein besonders wichtiges Werk über die Zeit ist Husserls: *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. In diesem wird dargelegt, dass **Erfahrung** nicht durch den Zeitpunkt, sondern nur in einer **gedehnten Gegenwart** erworben werden kann. Nur eine Folge von Eindrücken über eine bestimmte **Dauer** hinweg vermag die **lebenswichtigen Gedächtnisfunktionen** der Retention (Rückschau) und der Protention (Vorwegnahme) zu gewährleisten. Da jeder Eindruck **ein Vorher und ein Nachher** hat, müssen Ereignisse in ihrem **Kontext** gesehen werden, um ihre **Folgen für die Erfahrung** abschätzen zu können. Zeit wird als anfangslose, unendliche Bewegung gesehen, was eine zyklische Zeitinterpretation nahelegt. Bei linearen Zeitstrukturen muss **gewaltsam ein Anfang** gemacht werden. Dabei kommt es zu dem **Paradox der Ursprünglichkeit**, welches darin besteht, dass im Ursprung noch etwas Unbestimmbares, Rätselhaftes mit enthalten ist als eine Art Risikofaktor, der zwar nicht bestimmt werden kann, aber ins Kalkül mit einbezogen werden muss. Eine andere wichtige theoretische Neuerung vermochte William James mit seiner Kategorie des **Stream of consciousness** (Bewusstseinsstrom) in die Zeitphilosophie einzuführen. Eine ähnliche Folgenhaftigkeit darf die Grundthese von Henri Bergson für sich beanspruchen, welche **Gegenwart als Dauer** (= durée) versteht, die durch Erinnerung erweitert werden kann. Die Einführung des Begriffspaares der **individuellen Lebenszeit innerhalb der Weltzeit** in die Theorie durch Hans Blumenberg hat den Vorteil, dass Überlegungen zu der Zeit den **Urkonflikt von Individuum und Kollektiv** zu beleuchten vermögen.

1.2. ALLGEMEINES ÜBER ZEITKULTUREN

Zeitkulturen machen die diachrone (ungleichzeitige) und synchrone (gleichzeitige) Organisation von a) Gesellschaften b) Funktionssystemen (Systemtheorie- Luhmann) und c) Diskursen (Diskursanalyse- Foucault) zum Gegenstand und behandeln damit die Thematik von Zeit im Roman. Diachronie und Synchronie sind Begriffe aus der Linguistik. Zeit kann als **Gegenstand kultureller Produktion** betrachtet werden. Eine Annäherung an diese Auffassung von Zeit kann die Kategorie **Zeitgeist** leisten, die selber eine Geschichte hat, in einem Verhältnis zur Geschichte steht, die **Kunst in der ‚Fremde der Gegenwart‘** zeigt, und in Hinblick auf Dichtung deren vergessenen Sinn zu erschließen vermag. Was an einem Hölderlingedicht als besonders wichtig erscheint, kann zu einer anderen Zeit etwas ganz anderes gewesen sein. Solche **verschwundenen Bedeutungsgehalte** versucht die Begriffsgeschichte, wie sie Koselleck als seine Lebensaufgabe verstand, zugänglich zu machen. Der Zeitgeist in seinem Verhältnis zur Kunst beleuchtet einen **Zeitstil** und einen **Lebensstil**. Auch ohne großes Können kann etwas als Kunst gelten, wenn es der Zeitgeist heiligt. Was der Zeitgeist begrüßt und die Kunstgeschichte posthum verwirft, zeigt eine **Wesensdifferenz zwischen dem Selbstbild einer Gegenwart und deren epistemologischen Bewertung**, die ihrerseits von der **Ideologie einer Art des Schreibens/Machens von Geschichte** konditioniert worden ist. Dieses Phänomen wird bei Foucault unter dem Terminus **‚historische Apriori‘** verhandelt. Ähnliches bezeichnet Heidegger mit **‚Geworfenheit‘**. Die **Zeit im Roman**, um die es in unserer Untersuchung gehen wird, kennt ebenfalls ihre **Paradigmen**. Diese werden von den Romanschriftstellern selber und von der Kunst- bzw. Literaturkritik hervorgebracht. Zeit im Roman versucht man zunächst über das **Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit** zu bestimmen. Zu welchen Abweichungen von der Chronologie kommt es (**Anachronie**) in Rückwendungen und Vorblenden. Kommt es zu Ellipsen (Auslassungen), Zeitraffungen, Zeitdehnungen, oder zur ‚Szene‘, in der Erzählzeit gleich erzählter Zeit ist. Neben dieser **Bestimmung des Zeitgerüsts** wird das **Zeiterlebnis der Helden** wichtig. Haben sie in Hinblick auf ihre Epoche einen negativen oder einen positiven **Zeitbegriff**. Sartres Satz: „es mag zwar bessere Zeiten geben, aber diese ist die unsere“ ist eine schöne Sentenz in Hinblick auf **das Zeitgefühl einer Generation**. Zur Bestimmung des Zeiterlebnisses der Protagonisten sind darüber hinaus **Erinnerungen und Entwürfe in die Zukunft** (Utopien) von Bedeutung. Es lässt sich in Erzählungen zwischen einer **summarischen Erzählweise** (Raffung) und einer **intensiven Erzählweise** (Dehnung) unterscheiden. Die **Zeit der Erzählung** wird nicht am wenigsten durch ihr Ende strukturiert (the sense of ending).

In welchem Zusammenhang stehen **Zeit und Raum**? Kommt eine **politische Zeit** zur Darstellung? Wie steht es in der dargestellten Zeit in Hinblick auf **Fatalität und Zufall**, einer unberechenbaren Zeit? Wie ist das **Verhältnis von chronologischer Zeit und der Zeit des Herzens** bzw. der emotionalen Zeit. Von Zeitkulturen zu sprechen bedeutet zunächst, dass Zeit eine **kulturelle Modellierung** erfährt, dass sie konstruiert ist und deshalb dekonstruiert werden kann. Die freie Verfügbarkeit über seine Zeit ist seit jeher ein Kennzeichen von **Herrschaft und Knechtschaft**. Man darf also nicht davon ausgehen, dass Zeit unveränderliches Kontinuum ist, dies wäre nur **die reine, logische, abstrakte, leere, messbare, physikalische Zeit**. Von Kultur zu Kultur und Epoche zu Epoche dürfen die **Logiken von Sequenzierung** (Abfolge) und **Synchronisierung** (Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen), die **Erzeugung von sinnhaften, funktionalen Abfolgen** als Konstrukte angesehen werden und somit als veränderlich. Unter Zeitkulturen muss man auch die **Bedingungen** verstehen, **unter denen temporale Ordnungen erzeugt werden**. In unseren Untersuchungen in Hinblick auf die Zeitkulturen bei Bon, Houellebecq und Beigbeder heißt das, den Nouveau roman als Vorläufer des Nouveau nouveau roman, einen

Generationenwechsel und eine veränderte verlagspolitische Landschaft zu berücksichtigen. Darüber hinaus ist „alles, was entsteht, ... wert dass es zugrunde geht“⁸, so dass **Determinanten der Auflösung oder des Zusammenbruchs** von Zeitkulturen möglich sind. Zwischen **kontingenzhafter Unnotwendigkeit** und **zeitlicher Ordnungsbildung** ist es oft nur ein Schritt, der Übergang ist zerbrechlich und gerade **an der Schwelle wird die Veränderung der Episteme deutlich**. Im Themenkomplex Zeitkulturen laufen Fragestellungen und wissenschaftliche Interessen aus allen Fakultäten zusammen. Juristen, Historiker, Literaturwissenschaftler, Soziologen; Politikwissenschaftler und Soziologen sind gefragt. Könnte es sein, dass das von Lyotard verkündete **Ende der Großen Erzählungen** (Grands Recits) doch nicht eingetreten ist, sondern von solch übergreifenden wissenschaftlichen Fragestellungen ersetzt werden kann, die auf ihre Weise noch imstande sein sollten, die **Totalität der Wissenschaft** zu garantieren, aus dem Streit der Fakultäten einen Diskurs der Diskurse bzw. einen Metadiskurs (hervorgerufen durch Doktorandenkollegien) herzustellen? Forschungen über die verschiedenen **Auswirkungen von diachronen und synchronen Organisationsmuster** von Gesellschaften, Funktionssystemen und Diskursen können Gegenstand von Zeitkulturen sein. Die **synchrone Verfasstheit von Gesellschaften** sowohl in einer historischen als auch in einer zeitgenössischen Perspektive lässt die Frage aufkommen, nach dem Verhältnis von Struktur und Ereignis, von Institution und geschichtlichem Wandel. Was können Forschungsfelder von Zeitkulturen sein? Der Begriff synchron wird hier im Sinne von zyklisch gebraucht, stammt aber ursprünglich aus der Linguistik, wo er die Tatsache beschreibt, dass der Gebrauch eines Signifikanten dazu angetan ist, dass dieser sich gleichzeitig von allen anderen abgrenzt und dadurch bestimmt.

1.3. ZEITTHEORIEN

1.3.1. HEIDEGGERS *SEIN UND ZEIT*⁹

1.3.1.1. DIE DREI EKSTASEN DER ZEITLICHKEIT

Heidegger kennt eine **uneigentliche Zeit**, diese spielt sich nur im **Hier und Jetzt** ab. Die **Nivellierung** selbst gründet aber ihrem existenzialen [was das Dasein bzw. den Menschen von allem übrigen Seiendem unterscheidet] Sinne nach in einer bestimmten **Zeitigung**, gemäß der die Zeitlichkeit als uneigentliche die Zeit zeitigt. **Die der Verständigkeit des Daseins zugängliche Zeit** wird als **ursprünglich** und entspringend aus der **eigentlichen Zeitlichkeit** nachgewiesen.

Das **Verstehen** entspricht dem **Entwurf**. (SuZ/142). „Zukunft, Gewesenheit, Gegenwart zeigen die ... phänomenalen Charaktere des ‚Auf-sich-zu‘, des ‚Zurück auf‘, des ‚Begegnenlassens von‘. Die Phänomene des zu ...[Zukunft], auf ...[Vergangenheit], bei ...[Gegenwart]“ (a.a.O.) kennzeichnen in noch kürzeren Formeln **die drei Ekstasen**. Bei Heidegger wird **das Sein des Daseins als Sorge** gesehen (SuZ/§ 42). Die Sorge verweist auf **das Strukturganze des Seins**.

Es gibt die grundgegebenen **Strukturmerkmale, des Sich-vorweg-schon-sein in einer Welt als Sein-bei**. (SuZ/317 u. 192).

⁸ Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust I*, Vers 1339f.

⁹Wir folgen bei dieser Zusammenfassung Fleischer, Margot: a.a.O. Die Zahlen in den runden Klammern bezeichnen Seitenangaben aus Fleischer oder aus *Sein und Zeit* (=SuZ). Letztere werden eigens durch den Zusatz „SuZ“ markiert. In eckigen Klammern werden von unserer Seite Bemerkungen zum besseren Verständnis gegeben. Die Ausführungen zu den ‚Ekstasen zur Zeitlichkeit‘ sind in den Paragraphen 65, 68, 69 c und 79 von SuZ zu finden.

Das erste Merkmal des ‚Sich-vorweg-schon-sein‘ meint die Seinsstruktur des wesenhaften „es geht um ...“ (SuZ/192) und ist **das Verstehen, Sichentwerfen auf Möglichkeiten hin** (Existenz/Zukunft).

Das zweite Strukturmerkmal des ‚In-einer-Welt-sein‘ meint das ‚Schon-sein-in-einer-Welt‘ und wird mit der Geworfenheit, der Faktizität und dem **Bezug zur Vergangenheit** gleichgesetzt.

Das dritte Strukturmerkmal meint das ‚Sein-bei‘ innerweltlich belegendem Seienden und wird mit der **Verfallenheit ans Man** und der Gegenwart gleichgesetzt. Das ‚Sein bei‘ innerweltlich belegendem Seienden führt dazu, dass das Dasein in der besorgten Welt aufgeht (Verfallenheit), verloren ans Besorgte sich an **das Man** verliert und deshalb sich zurückholen muss im Entschluss bzw. **Entwurf**, (welcher später bei Sartre eine große Rolle spielt), um nicht der uneigentlichen Sorge in der Zeitlichkeit anheimzufallen.

Das Vorweg-Sein bezieht sich auf die Zukunft, das In-Sein auf die Vergangenheit und das Bei-Sein auf die Gegenwart. Dies ist Heideggers Grundansatz der Zeitlichkeit. Er möchte *das Sein des Daseins als Zeitlichkeit denken*. Daraus folgen Probleme bei der Analyse der Zeitphänomene für deren Ekstasen [Außer-sich]. Für die Ekstasen der Zeitphänomene ergeben sich Probleme bei der Analyse, wenn man das Sein des Daseins als Zeitlichkeit denkt. Die eigentliche Zeitlichkeit und ihre Probleme können nur unter Einbeziehung von a) **Angst** und b) der **eigentlichen Geschichtlichkeit** [siehe unten: Ricoeur] erfasst werden. Die Probleme uneigentlicher, alltäglicher Zeitlichkeit sind **das uneigentliche Verstehen, die Furcht, die Neugier, das Besorgen**.

Es herrscht hierbei die ‚Weltzeit‘ [ein Begriff von Hans Blumenberg, siehe oben] und **der vulgäre Zeitbegriff der Tradition**. (8-10) Phänomenal ursprünglich wird die Zeitlichkeit

erfahren am eigentlichen **Ganzsein des Daseins**, am **Phänomen der vorlaufenden Entschlossenheit**. Nicht ist **die Unheimlichkeit** ein Modus des beruhigt-vertrauten In-der-Welt-seins, sondern das beruhigt-vertraute In-der-Welt-sein ist ein Modus der Unheimlichkeit (SuZ/189 u. 177).

Die als depressiv bewertete Literatur von Houellebecq dürfte durch diesen Bewandniszusammenhang ihre Ehrenrettung erhalten und zeigen, dass die **Intensität der Verzweiflung** der ‚depressiven Autoren‘ der Eigentlichkeit näher ist, als ideologische Absonderung durch Heile-Welt-Darstellungen (Depressivität als Eigentlichkeit).

Gegenwart ist die dem Sein-bei zugehörige Ekstase, die eigentliche Gegenwart ist aber der Augenblick. Eigentliche und ursprüngliche Gegenwart bedeuten bei Heidegger dasselbe (SuZ/325f). (19-23) Eigentliche Zeitlichkeit ist das „als gewesend-gegenwärtigende Zukunft einheitliche Phänomen“ (SuZ/326). Zeitlichkeit fordert **ein eigentlich existierendes Dasein**. Zum einen ist die **Zeitlichkeit der Angst** in Beziehung zu setzen zum ‚einheitlich-ganzheitlichem‘ Phänomen der drei Ekstasen, das heißt in welchem Zusammenhang die Angst zu Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit steht, zum anderen ist **das Konkretwerden der eigentlichen Zeitlichkeit als Geschichtlichkeit** zu thematisieren, das heißt, sich mit der Faktizität und Vergangenheit, durch die man bestimmt ist, auseinanderzusetzen. Die **vorlaufende Entschlossenheit** ist Verstehen, Sichentwerfen, Sichwählen und wird gefasst mit Bezug auf a) **Ende und Tod**, sowie auf b) **Faktizität der Nichtigkeit**. (SuZ/325f) Die vorlaufende Entschlossenheit ist auch das **Feld der Angst**.

Von hier aus dürften die Selbstmorde der Houellebecqschen Helden interpretiert werden. In einer Welt der Uneigentlichkeit, hervorgerufen durch eine Erweiterung der Kampfzone vom Gesellschaftlichen auf das Private und Moralische bewirkt **das Streben nach Eigentlichkeit** traumatische und selbstzerstörerische Folgen.

Das Dasein existiert **endlich** (329). Ebenso ist **die ursprüngliche Zeit** endlich (331). Endlichkeit, Zeitlichkeit und Ewiges machen die **Tradition** aus. Heidegger versucht die

beiden ersten Kategorien, **Endlichkeit und Zeitlichkeit**, in ihrem **Zusammenhang zum Ewigen** zu thematisieren. Für ihn ist **das Existierende ein Widerspruch aus Zeitlichem und Ewigem**. Er möchte darum die Frage nach dem **Sinn von Sein** neu ausarbeiten. SuZ ist Fragment geblieben. (41-47)

1.3.1.2. DER VULGÄRE ZEITBEGRIFF¹⁰

1. Hermeneutische Phänomenologie der Freilegung des Sinns von Sein

Das Seinsverhältnis zu seinem Sein [bzw. dass es dem Menschen in seinem Sein *um* dieses Sein selbst geht] gehört zur Seinsverfassung des Daseins [meint den Menschen] und geht nicht auf in der einfachen ontischen **Unterscheidung zwischen der Region des Psychischen und des Physischen**. **Natur** kann für eine existenziale Analytik keinen Gegenpol darstellen, weil die **Welt** selbst ein Konstituens des Daseins ist. Die **Frage nach der Zeit** kann erst gestellt werden, wenn das **Problem des In-der-Welt-seins** behandelt worden ist, das die **Grundverfassung des Daseins** enthüllt. Die **Jemeinigkeit** enthält die **Möglichkeit von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit**. (98) Das In-der-Welt-sein ist gleichbedeutend mit der **Weltlichkeit der Welt**. Die Strukturen des „In-Seins als solchen“ sind **Befindlichkeit, Verstehen, Auslegung und Rede**. Die Frage nach der **Räumlichkeit des In-der-Welt-seins** wird in SuZ **vor der Zeitlichkeit** gestellt und als ein **Aspekt des ‚Umhaften der Umwelt‘**, also der **Weltlichkeit als solcher**, behandelt. Dies ist wichtig in Hinblick auf die Debatte, ob nun der Räumlichkeit oder der Zeitlichkeit Priorität gebühre. Theoretiker von Zeitkulturen nehmen seit nicht allzu langer Zeit einen epistemologischen Bruch bzw. einen Turn zugunsten der Zeitlichkeit an. Der Gegensatz zwischen Augustinus [**Zeit der Seele** = Psychisches] und Aristoteles [**Zeit der Welt** = Physisches] scheint durch Heidegger überwunden. Eben solches scheint in Hinblick auf Husserl und seine **Aporie des inneren Zeitbewusstseins** der Fall zu sein. Gibt es noch eine **Antinomie von innerem Zeitbewusstsein und objektiver Zeit**? Die **Problematik von Subjekt und Objekt** wird mit der **Struktur des In-der-Welt-seins** hinfällig. Auch die Husserlsche Absicht, die Zeit selber erscheinen zu lassen, wird durch Heideggers **Seinsvergessenheit** erschüttert.

Die Ontologie ist nur als Phänomenologie und diese nur als Hermeneutik möglich, weil unter der **Herrschaft des Vergessens** die **Verdeckung** die Grundbedingung für jeden **Versuch einer letzten Aufweisung** darstellt. Die Phänomenologie wird in den **Kampf gegen die Verdeckung** einbezogen. [Inwieweit es im N.n.r. zu einer **Strategie der Verdeckung** kommt, wäre zu fragen.] Das **Dilemma von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Zeit** [das wir vor allem im Roman beispielhaft verdeutlicht sehen, wie uns die Narratologie zeigt; die Frage nach den Zeitkulturen als solchen der Zeitmodellierung, ihrem Wie, ist geprägt durch die Bedingung einer Veranschaulichung von Zeit, der Apriori-Anschauungsform Zeit, wie sie im Roman beispielhaft eine Veranschaulichung erfährt] ist nicht mehr das Problem. Das Sehen lässt dem Verstehen und dessen **Freilegung des Sinns von Sein** den Vortritt. (99) Das hieße, dass die Frage nach der Zeitmodellierung hinter Heidegger zurückfällt, weil sie lediglich „Dies dergestalt als gewesend-gegenwärtigende Zukunft einheitliche Phänomen nennen wir die *Zeitlichkeit*.“¹¹ Die **sprachliche Arbeit** in SuZ findet **Grundbegriffe**, welche die **Existenzialien** verdeutlichen. Letztere sind für das Dasein das, was **die Kategorien für das übrige Seiende** sind. Diese Grundbegriffe sind entweder neue Worte, oder nützen

¹⁰ Wir folgen bei unseren Ausführungen zu diesem Thema dem gleichlautenden Kapitel aus: Ricoeur, Paul: ZEIT UND ERZÄHLUNG Bd. III: Die erzählte Zeit, München 1991, S. 96 – 159. Die relevanten Passagen werden nicht zitiert, sondern sinngemäß zusammengefasst. Zahlenangaben in runden Klammern kennzeichnen Seitenangaben aus dem Buch von Ricoeur. Die späteren Zitate aus Ricoeur werden als solche gekennzeichnet.

¹¹ Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen 1963, S. 326

semantische Verwandtschaften aus, oder frischen die alten Bedeutungen der Worte wieder auf. (100) Heidegger entdeckt erstens die **Frage nach der als Ganzheit begriffenen Zeit** eingebettet in **die grundlegende Struktur der Sorge**,

zweitens die **Einheit der drei Zeitdimensionen** –Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart-, eine ek-statische Einheit, in der die drei Ekstasen, gerade weil sie sich gegenseitig implizieren, die Zeit als *Außer-sich* [Ekstase bedeutet im herkömmlichen Sprachgebrauch auch Außer-sich-sein] verstehen.

Die Entfaltung der ek-statischen Einheit lässt **eine geschichtete Konstitution der Zeit**, eine **Hierarchie von Stufen der Zeitigung** erkennen, die unterschiedliche Benennungen verlangen: **Zeitlichkeit, Geschichtlichkeit, Innerzeitigkeit**. Die von der ersten verursachten Schwierigkeiten werden von der zweiten und dritten verarbeitet und vermehrt.

2. Zusammenhang von Sorge und Zeitlichkeit

Die **eigentliche Struktur der Zeit** wird bei Heidegger an der **Struktur der Sorge** festgemacht. Die hat zur Konsequenz, dass die Frage nach der Zeit aus der Erkenntnistheorie herausgelöst und auf die **Stufe eines Seinsmodus** erhoben wird. Dieser Seinsmodus ist erstens von der Seinsfrage bedingt, hat

zweitens kognitive, volitive und emotionale Aspekte gleichzeitig, fasst

drittens die wichtigsten Existenzialien: Entwurf, Geworfenheit und Verfallen zusammen und bietet

viertens diesen Existenzialien eine strukturelle Einheit, die die **Notwendigkeit eines Ganzseins aufwirft und zur Frage nach der Zeitlichkeit** führt.

Der hermeneutischen Phänomenologie geht es um **die artikulierte Einheit der Momente Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart**.

Das **Problem der Einheit der Zeit**, welches darin besteht, dass es nur eine Zeit gibt und sämtliche Zeiten Teile von ihr sind, wird von Heidegger als **eine singuläre Einheit einer Jetztfolge** verstanden, die aus der **Nivellierung der Innerzeitigkeit**, das heißt der am wenigsten ursprünglichen und uneigentlichsten Zeitgestalt, resultiert. (102)

Die Gegenwart kann das Problem der Ganzheit der Zeit nicht artikulieren [siehe *Ferien im Koma*], weil sie die Zeitkategorie ist, die sich am wenigsten zu einer ursprünglichen und eigentlichen Analyse eignet, wegen ihrer Verwandtschaft mit den Verfallsformen der Existenz, das heißt dem Hang des Daseins, sich im Spiegel des vorhandenen und zuhandenen Seienden zu begreifen, das das Objekt seiner gegenwärtigen Sorge, seines Besorgens ist [das hieße, dass man sich in FiK in der alltäglichen Sorge verliert, an die Gegenwart des Man verfallen ist, kein Sich-vorweg-sein der Sorge kennt].

Das Nächste ist das Uneigentliche und **das Eigentliche ist das Verdeckteste**. Die **Frage nach der Zeit als einer Frage nach ihrer Strukturganzheit** muss, wenn die Gegenwart ans Man verfallen ist, im Sich-vorweg-sein der Sorge das Geheimnis ihrer Vollständigkeit finden. Es bietet sich dazu die **Idee eines Seins zum Ende** an. „Das „Enden“ als Sterben [konstituiert] die Ganzheit des Daseins“¹² Heidegger betont den Unterschied zwischen dem Sein zum Ende und allen Arten des Endens, weiter die Unbezüglichkeit des eigenen Sterbens gegenüber jedem fremden Tod, und dass der Tod weder dies noch das ist. Das Sein zum Tode bildet eine **unvergleichliche Möglichkeit des Daseins**, welche in der einzigartigen Form der Erwartung, dem Vorlaufen, die äußerste und **eigenste Möglichkeit unseres Seinkönnens** ist. Heidegger gewinnt also Zugang zum Problem der Zeit über die **Frage nach dem Ganzsein** und die **Verbindung von diesem Ganzsein mit dem Sein zum Tode**. (103) Letzteres bringt die Schwierigkeit **einer Interferenz [Überlappung] zwischen dem Existenzialen und dem Existenziellen** mit sich. Das Existentielle ist **eine konkrete Wahl** einer Weise des In-der-

¹² Heidegger, a.a.O, S. 240.

Welt-seins. Das Existenziale klärt die Strukturen auf, die das Dasein von allem übrigen Seienden unterscheiden. Die **Unterscheidung zwischen existenzial und existentiell** wird verdunkelt durch die zwischen dem Eigentlichen und dem Uneigentlichen, die beide mit der **Suche nach dem Ursprünglichen** verbunden sind. Diese Übergriffe kommen zustande durch den verflachten und verfallenen **Zustand der Begriffe**, welche den Zustand der **Seinsvergessenheit** spiegeln, in dem sich die Seinsfrage befindet. Oben bereits erwähnte sprachliche Arbeit, die auch eine Art Sprachkritik ist, ist in ihrer **Gewinnung ursprünglicher Grundbegriffe** verbunden mit dem Kampf gegen die Uneigentlichkeit, die in der Praxis mit der Alltäglichkeit gleichgesetzt wird. Die Suche nach dem Eigentlichen muss sich aber mit dem Zeugnis des Existenziellen auseinandersetzen.

Die **Phänomenologie als Kunst der Freilegung des Verdecktesten** muss ihre **existenzialen Begriffe existentiell bezeugen**. Die Ursprünglichkeit der Interpretation der Sorge als der ganzheitlichen Struktur der Existenz wird noch bezweifelt. „Dürfen wir die ontologische Charakteristik des Daseins qua Sorge als eine *ursprüngliche* Interpretation dieses Seienden in Anspruch nehmen? An welchem Richtmaß soll die existenziale Analytik des Daseins auf ihre Ursprünglichkeit bzw. Nichtursprünglichkeit abgeschätzt werden? Was besagt denn überhaupt *Ursprünglichkeit* ontologischer Interpretation?“¹³ Heidegger zögert anzunehmen, dass die *Vor-sicht*, die die Auslegung leitete, auch wirklich das *ganze*, thematisierte Seiende in die *Vorhabe* gestellt hat. Der **Frage nach der Ursprünglichkeit der Sorge** gesellt sich die nach der **Eigentlichkeit** hinzu, um die **Ganzheit der Zeitlichkeit** zu begründen. „Solange die existenziale Struktur des eigentlichen Seinkönnens nicht in die Existenzidee hineingenommen wird, fehlt der eine *existenziale* Interpretation führenden Vor-sicht die Ursprünglichkeit“.¹⁴ (104)

Dies bedeutet den Punkt, wo eine Kritik des N.n.r. als uneigentliche Kunst und Strategie der Inauthentizität ansetzen müsste.

Die Ursprünglichkeit der Sorge kann nur durch die Eigentlichkeit gesichert werden, was **das existenzielle Zeugnis** notwendig macht. Das **Sein zum Ende** ist das **Existenzial**, dessen existenzielles Gegenstück für jeden einzelnen das **Sein zum Tode** ist. **Die Ursprünglichkeit der Sorge für die Ganzheit der Zeitlichkeit ist ein Existenzial und nur gegeben, wenn existenzielle Eigentlichkeit gegeben ist.** Es herrscht aber die Uneigentlichkeit. (105). Die Bezeugung der Eigentlichkeit kommt durch **das Gewissen**, welches der N.n.r nicht gebrauchen kann, geht es doch um die Ablösung der älteren Generation. Es kommt zu einer **Ununterscheidbarkeit von Existenzuellem und Existenzialem**. Diese bewirkt die Entschlossenheit angesichts des Todes. Trotz der Absicht, die Geschichtlichkeit und Innerzeitigkeit aus der Zeitlichkeit abzuleiten, kommt es zu einer **Inkommensurabilität** der endlichen Zeit [Zeitlichkeit], der geschichtlichen Zeit [Geschichtlichkeit], und der kosmischen Zeit [Innerzeitigkeit]. (108) Die **Aporien in Hinblick auf den ganzheitlichen Zeitbegriff** werden deshalb untersucht in Hinblick auf die Zeitigung.

3. Zeitigung: Zukunft, Gewesenheit und Gegenwärtigen

Augustinus kennt die Triplizität der Gegenwart, Gegenwart der Zukunft, Gegenwart der Vergangenheit, Gegenwart der Gegenwart. Bei Heidegger ist die **innere Gliederung der Sorge** der Ausgangspunkt. Auf sich Zukommen will das Dasein in der Sorge entsprechend seinen eigensten Möglichkeiten. Sich auf sich Zukommen-lassen heißt aber sich vorweg sein. „... das Vorlaufen ist nur möglich, insofern das Dasein als seiendes überhaupt schon immer auf sich zukommt“¹⁵. Dadurch kommt es zu einer **Implikation eines Verhältnisses zwischen**

¹³ A.a.0, S. 231.

¹⁴ A.a.0, S. 233.

¹⁵ Heidegger: a.a.0, S. 325.

Zukunft und Vergangenheit. (111) Die Gewesenheit wird von der Zu-Kunft erfordert und scheint in ihr enthalten zu sein. „Eigentlich zukünftig *ist* das Dasein eigentlich gewesen.“¹⁶ **Gewesenheit, die nicht dasselbe wie Vergangenheit** ist, entspringt der Zukunft. Die Vergangenheit der vergangenen Dinge setzen wir immer der **Offenheit der zukünftigen Dinge** entgegen. Die ‚eigentliche‘ Gegenwart wird nicht als **Zeit des Besorgens** [von Downers bei Houellebecq] gesehen, sondern als **Implikation der Sorge um den eigenen Tod**. (112) In diese Situation bringt sich die vorlaufende Entschlossenheit. Dadurch wird die Zeitlichkeit zur **Einheit von Zukunft, Gewesenheit und Gegenwärtigen**. „Das dergestalt als gewesend-gegenwärtigende Zukunft einheitliche Phänomen nennen wir Zeitlichkeit“¹⁷ „Die Zeitlichkeit ermöglicht die **Einheit von Existenz, Faktizität und Verfallen**“.¹⁸ „Die Zeitlichkeit „ist“ ...

kein *Seiendes*. Sie ist nicht, sondern sie *zeitigt* sich“.¹⁹ Zeitlichkeit wird als **Zeitigung** gedacht.

Zunächst findet Heidegger keine Lösung für eine Aporie der Zeitproblematik, nämlich für die **Unsichtbarkeit der Zeit als einem einheitlichen Ganzen**. Diese kann allerdings dadurch behoben werden, dass Möglichkeit als Ermöglichung und Zeitlichkeit als Zeitigung gedacht wird. Das „zu“ der Zukunft, das „schon“ der Gewesenheit, das „bei“ des Besorgens machen die **Dispersion der Zeit** deutlich. Das Problem der dreifachen Gegenwart von Augustinus wird verschoben auf die als Ganzheit begriffene Zeitigung. Daraus folgt das Phänomen des *ekstatikon*: „Zeitlichkeit ist das ursprüngliche „Außer-sich“ an und für sich selbst“.²⁰ Daraus folgt, dass das **Wesen der Zeitlichkeit** die „Zeitigung in der Einheit der Ekstasen“ ist.²¹ Der Gedanke der strukturalen Einheit der Zeit muss aber korrigiert werden durch die Verschiedenheit ihrer Ekstasen. **Die Zeitigung ist ein Prozess, der als dispergierender wieder zusammenfügt**. Der Übergang der Zukunft in die Vergangenheit und in die Gegenwart ist eine **Vereinheitlichung und eine Unterscheidung zugleich**. Das Rätsel der *distentio animi* bei Augustinus wird für Heidegger an dieser Stelle zum Problem. Augustinus hat nach dem Ausdehungscharakter [lange Zeit bzw. kurze Zeit] der Zeit gefragt. Heidegger muss zugeben, **dass dieser Charakter des Außer-sich der Ausdehnung der Zeit dem vulgären Zeitbegriff mit seinen äußerlichen Jetztten entgegenkommt**. Diese **Nivellierung** versucht Heidegger in den hierarchischen Stufen der Zeitigung – Zeitlichkeit, Geschichtlichkeit und Innerzeitigkeit- aufzuheben. Dabei ist die **Innerzeitigkeit der abkünftigste Modus**. Das von Augustinus in der *distentio animi* bereits konstatierte **Außer-sich der primordialen Zeitlichkeit** sieht Heidegger als den Ursprung für alle **späteren Formen der Veräußerlichung und Nivellierung, von denen die eigentliche Zeitlichkeit affiziert wird**. Daraus folgt die Frage, ob sich unter der **Ableitung der uneigentlichsten Modi** nicht die Zirkularität der Analyse verbirgt und die, ob sich die **abgeleitete, nivellierte Zeit nicht schon in diesem Außer-sich der ursprünglichen Zeitlichkeit** ankündigt. (114)

4. Die Geschichtlichkeit

Die Unterscheidung von **Zeitlichkeit, Geschichtlichkeit und Innerzeitigkeit** und die **plurale Einheit dieser drei Ekstasen** von Zeitlichkeit kommt hinzu zum **Rekurs auf Sorge**, als dem, was Zeitlichkeit ermöglicht. (115)

Die **Frage nach der Geschichtlichkeit des Lebens** verdankt ihren ontologischen Gehalt der Ableitung:

¹⁶ A.a.0, S. 326.

¹⁷ A.a.0.

¹⁸ A.a.0, S. 328.

¹⁹ A.a.0.

²⁰ A.a.0, 329.

²¹ A.a.0.

Erstreckung [Zusammenhang des Lebens],

Bewegtheit [Wechsel] und

Selbstständigkeit [Beharrlichkeit].

Letztere entgehen ihrer verfallenden **Auslegung durch das Man** nur, indem **das Problem der Geschichtlichkeit auf das der Zeitlichkeit als Sorge** [um sich], welche die Geschichtlichkeit begründet, **zurückbezogen** wird. (117)

Es gibt **kein Vorlaufen in die Zukunft**, das nicht begleitet wäre von einem **Zurückkommen auf die Bedingung**, die besagt, dass man schon in die Welt geworfen ist.

Erbe,

Übernahme und

Überlieferung beginnen eine Rolle zu spielen.

Erbe bedeutet einen **schicksalhaften Anteil an Möglichkeiten**, die weder gewählt noch aufgezwungen sind, sondern **überkommen und überliefert**. (119)

Der Unterschied zwischen der **Überlieferung von Möglichkeiten**, die ich selbst als gewesenes Dasein bin und der **zufälligen Übernahme eines ein für allemal festen Bestandes** verweist auf die Verwandtschaft dreier Begriffe:

Schicksal und Erbe [des Einzelnen],

Geschick und Überlieferung [erlebtes Mitgeschehen in der Gemeinschaft],

Welt-Geschichte und Übernahme [als Mitsein in der Gesellschaft]. (120)

Die **Geschichtlichkeit der Gemeinschaft** ist dabei nicht die **Summe der Einzelschicksale**. Ebenso ist das **Miteinander-Sein der Gemeinschaft** nicht nur **das Zusammenkommen mehrerer Subjekte**.²²

Es kommt zu einer **Homologie des gemeinschaftlichen Geschicks und des individuellen Schicksals**.

Das Erbe wird auch als

Kampf,

kämpfende Nachfolge und

Treue verstanden.

Die **Übertragung des Seins zum Tode auf die Sphäre der Gemeinschaft** ist allerdings beanstandbar, weil das **Sein zum Tode nicht übertragbar** ist, da es unbezüglich ist.

Der **Begriff Generation**, der von Dilthey 1875 begründet worden ist, bezeichnet den **Versuch, den Abstand zwischen individuellem Schicksal und kollektivem Geschick zu überbrücken**.

„Das schicksalhafte Geschick des Daseins in und mit seiner „Generation“ macht das volle, eigentliche Geschehen des Daseins aus.“²³ (121)

Es kommt zum Übergang von der Geschichtlichkeit, welche hilft die vorlaufende Entschlossenheit zu bestimmen, zur

5. Innerzeitigkeit

Diese ist durch die drei Merkmale der

Datierbarkeit,

Gespanntheit,

Öffentlichkeit bestimmbar. (135)

Ricoeur: „Die Analysen von SuZ, die der **Weltlichkeit der Welt** gewidmet waren, haben uns darauf vorbereitet, in der **Struktur der Bedeutsamkeit** ... nach einer Grundlage für die **Entstehung der künstlichen aus den natürlichen Uhren** zu suchen. Die **Verbindung**

²² Heidegger: a.a.O, S. 384.

²³ Heidegger: a.a.O, S. 384f.

zwischen der wissenschaftlichen Zeit und der Zeit des Besorgens wird auf diese Weise immer schwächer und verborgener, bis sich schließlich eine scheinbar **vollständige Autonomie der Zeitmessung gegenüber der für die Sorge konstitutiven fundamentalen Struktur des In-der-Welt-seins durchsetzt** ... [Die hermeneutische Phänomenologie] interessiert ... sich für die *Richtung*, die diese Geschichte [der Zeitmessung] genommen hat, sofern sie die **Verbindung zwischen dieser Messung und dem im Dasein verankerten Zeitigungsprozess** immer lockerer werden ließ.“ (137)

„Die Geschichte der Zeitmessung ist das **Vergessen all jener Auslegungen, die letztlich auf das Gegenwärtigen zurückgehen**. Am Ende dieses Vergessens wird die Zeit mit einer **Abfolge von beliebigen und anonymen Jetztten** identifiziert [Anmerkung 49] ...

[so wird] die **Ableitung der Innerzeitigkeit** ... bis an den Punkt geführt, wo ihre aufeinanderfolgenden Interpretationen ... Fehlinterpretationen ... der Zeit eine **Transzendenz** verleihen, **die der der Welt entspricht**.“ [Anmerkung 49:] Die **Konsequenzen für die Geschichtsschreibung** sind beträchtlich“. (138)²⁴

Die **Debatte zwischen Husserl und Kant** ist überholt, weil der **Gegensatz von Subjekt und Objekt überholt** ist.

Denn einerseits ist die **Welt-Zeit ,objektiver‘ als jedes Objekt** in dem Maße, wie sie mit der **Erschlossenheit der Welt als Welt** einhergeht, folglich steht sie psychischem Seienden nicht näher als physischem Seienden [Siehe SuZ/419].

Und andererseits ist sie **,subjektiver‘ als jedes Subjekt** aufgrund ihrer **Verwurzelung in der Sorge**.

Die Debatte zwischen Augustinus [Zeit der Seele] und Aristoteles [Zeit der Welt] ist überholt, weil die **Zeit der Seele** auch die **Zeit der Welt** ist und ihre Widerlegung nicht eine **Widerlegung des kosmischen Standpunktes** erfordert und weil die **Frage, ob es eine Zeit geben könnte, wenn es keine Seele gäbe, um zwei Jetztte zu unterscheiden und die Intervalle zu zählen**, gegenstandslos geworden ist, [weil die Zeit der Seele auch die Zeit der Welt ist]. (139)

Aber die Polemik von Heidegger gegen den vulgären Zeitbegriff scheitert dennoch.

6. Der „vulgäre“ Zeitbegriff

Ricoeur: „Die von Heidegger gegen die vulgäre Zeit vorgebrachte Argumentation ... strebt nach ... der *restlosen Genesis des gewöhnlichen Zeitbegriffs* –wie er in allen Wissenschaften gebräuchlich ist- aus der fundamentalen Zeitlichkeit. Diese Genesis ist eine **Genesis der Nivellierung**, die ihren Ausgangspunkt in der **Innerzeitigkeit** hat, deren ferner Ursprung aber im **Verkennen des Zusammenhangs zwischen Zeitlichkeit und dem Sein zum Tode** liegt. (139) ...

[Es] kann die vulgäre Zeit als eine **Abfolge von punktuellen Jetztten** charakterisiert werden, deren **Abstände von unseren Uhren** gemessen werden [**Jetzt-Zeit**]. Die **Genesis des punktuellen Jetzt** liegt auf der Hand: sie ist eine schlichte **Verdeckung des Gegenwärtigen, das gewärtigt und behält**, also der dritten Ekstase der Zeit, die durch das Besorgen in den Vordergrund trat. In dieser Verdeckung hat das **Messinstrument**, das eines der zuhandenen Dinge unserer Umsicht ist, den **Prozeß des Gegenwärtigen** unkenntlich gemacht, der den **Wunsch nach einem Maß** überhaupt aufkommen ließ. [Es] werden die **Hauptmerkmale der Innerzeitigkeit einer identischen Nivellierung unterworfen**, die **Datierbarkeit** geht nicht mehr der **Zuweisung von Daten** vorher, sondern resultiert daraus; die **Zeitspanne**, die selbst der charakteristischen Erstrecktheit der Geschichtlichkeit

²⁴ Die fett gedruckten Hervorhebungen stammen von uns.

entstammt, **geht nicht mehr dem messbaren Inter-vall vorher**, sondern richtet sich nach ihm; und vor allem die **Veröffentlichung**, die im „Miteinandersein“ der Sterblichen gründet, **überlässt einem angeblich irreduziblen Charakter der Zeit den Vorrang**, nämlich ihrer **Universalität**; man hält die Zeit für eine öffentliche, weil sie **für universell erklärt** wird. Kurz gesagt: die Zeit wird nur deshalb als ein **System von Daten** bestimmt, weil die **Datierung im Ausgang von einem Ursprung** erfolgt, der ein **beliebiges Jetzt** ist; sie wird als **eine Menge von Intervallen** bestimmt; und die **universelle Zeit** ist schließlich bloß eine Abfolge solcher punktuellen Jetztte, eine **Jetztfolge** ... [Merkmale mit symptomatischer Bedeutung, weil sie] einem **Ursprung** durchscheinen lassen, dessen gleichzeitige **Verkennung** sie darstellen (140) ... bloß weil wir die **ursprüngliche Endlichkeit**, die der

künftigen Zeit durch das Sein zum Tode aufgeprägt wird, **aus unserem Denken verbannt** haben, halten wir die Zeit für **unendlich**; so gesehen ist die **Unendlichkeit nur ein defizienter Modus der Endlichkeit der Zukunft**, wie sie von der vorlaufenden Entschlossenheit bezeugt wird. Die **Unendlichkeit ist die Unsterblichkeit**; was nicht stirbt, ist das „Man“. Durch diese **Unsterblichkeit des „Man“** verliert sich unser Geworfensein verfallend an die vorhandenen und zuhandenen Dinge, und wird von dem Gedanken pervertiert, dass die Dauer unseres Lebens bloß ein Teilstück dieser Zeit sei ... Handelt es sich bei der „flüchtigen“ Zeit nicht um eine Art **Wiederkehr des Verdrängten**, nämlich unserer **Flucht vor dem Tod** ... [Und] warum halten wir die Zeit für nicht umkehrbar?“ (141)²⁵ Heidegger: Sein und Zeit, S. 328f:

1.3.2. DIE ARCHÄOLOGIE DES WISSENS – FOUCAULT

1.3.2.1. DIE PHILOSOPHISCHE FRAGE DER GEGENWART

Foucault gibt in seinem Aufsatz: „Was ist Aufklärung?“²⁶ **eine Bestimmung der philosophischen Frage der Gegenwart** (gemeint ist sowohl unsere, als auch die Gegenwart im Allgemeinen). Diese lautet: **Welchen Unterschied führt die Gegenwart heute gegenüber gestern ein?**

„... c’est la question du présent, la question de l’actualité: qu’est-ce qui se passe aujourd’hui? Qu’est-ce qui se passe maintenant ...?“ (a.a.O, S. 679).

„Tout ceci, la philosophie comme problematisation d’une actualité, et comme interrogation par le philosophe de cette actualité ... pourrait bien caractériser la philosophie comme discours de la modernité, et sur la modernité. » (680)

« Quelle est mon actualité? Quel est le sens de cette actualité? Et qu’est-ce que je fais lorsque je parle de cette actualité? » (681).

«... elle [Aufklärung*] est un processus culturel ... qui a pris conscience de lui même ... en se situant par rapport à son passé et par rapport à son avenir ... » (681).

« C’est l’une des grandes fonctions de la philosophie dite « modernes » ... que de s’interroger sur sa propre actualité. » (682)

« [Aufklärung*] ... C’est la question même de cet événement et de son sens (la question de l’historicité de la pensée de l’universel) qu’il faut maintenir présente et garder à l’esprit comme ce qui doit être pensé. » (686)

²⁵ Die fett gedruckten Hervorhebungen stammen von uns. Siehe zu diesem Thema auch: SuZ, S. 328f.

²⁶ Foucault, Michel: *Was ist Aufklärung?*, in: Schriften in vier Bänden/4, Frankfurt am Main 2005. T.d.O: *Qu’est-ce que les Lumières?* (1984), in: Dits et écrits IV, 1980 – 1988, Paris 1994, Gallimard, S. 679 – 688. Der * bedeutet, dass die deutsche Vokabel im Text gebraucht worden ist.

« «Qu'est-ce que c'est que notre actualité ? Quel est le champs actuel des expériences possibles ? » Il ne s'agit pas là d'une analytique de la vérité, il s'agira de ce que l'on pourrait appeler une ontologie du présent ... de nous-mêmes. » (687)

Für unsere Recherchen ist gerade diese Frage von herausragender Bedeutung, weil für uns das Problem von Zeitkulturen darin besteht, inwieweit sich die Gegenwart kritisch und kreativ erfassen, gestalten und verändern lässt. Man hat es mit einer uneigentlichen und einer eigentlichen Gegenwart zu tun, die unter der ersten durch die Herrschaft des Man und seiner vulgären Zeitlichkeit verdeckt ist. Diese Verdeckungen aufzuheben bedarf es Widerstandes gegen die Gegenwart. Eine erste Strategie besteht darin, die Gegenwart mit der epistemologisch sich sedimentiert habenden Vergangenheit zu vergleichen. Von da aus wird es dann möglich, die unzeitgemäßen Aspekte einer Gegenwart aufzuzeigen und ihre längerfristigen Tendenzen zu erfassen. Aus diesem Grunde sind zeitgenössische Romanschriftsteller für die Interpretation ausgewählt worden, weil sie unsere Gegenwart widerspiegeln und als Kunstwerke durch ihre ästhetischen Komponenten bereits eine Differenz zu den herrschenden Zuständen bedeuten.

Foucault widmet sich der Frage ‚was ist Aufklärung‘, welche in dem gleichnamigen Aufsatz von Kant die Zusammenhänge von Wille-Autorität-Vernunftgebrauch erhellt. ‚Aude sapere‘, ‚habe den Mut Dich deines eigenen Verstandes zu bedienen‘, wird für Kant zum **Wahrspruch der Epoche der Aufklärung**, weil diese für die Menschheit den Nutzen hat **eine Veränderung der Menschlichkeit des menschlichen Wesens** herbeizuführen. Aufklärung führt zur Meinungs- und Gewissensfreiheit. Sich seines eigenen Verstandes zu gebrauchen führt zwangsläufig zu einer kritischen Haltung gegenüber der eigenen Gegenwart. Wir wollen herausfinden, inwieweit die Ästhetiken von Bon, Houellebecq und Beigbender dazu angetan sind, Widerstand gegen die Gegenwart zu leisten und so den aufklärerischen Prozess zu ermöglichen.

1.3.2.2. ÄRCHÄOLOGIE DES WISSENS EINFLUSS, EVOLUTION UND MENTALITÄT²⁷

In der *Archäologie des Wissens* exemplifiziert Michel Foucault seine Methode, welche später als **Diskursanalyse** bekannt wurde. Da wir einen ähnlichen Interpretationsansatz verfolgen, wollen wir die wesentlichsten Elemente davon zusammenfassen.

Die Kritik der Begriffe **Einfluss, Evolution und Mentalität** kann auch auf die Begrifflichkeit eines **Kollektiven Gedächtnisses** übertragen werden, welches als kollektives Bewusstsein eine **unhinterfragte Souveränität** für sich in Anspruch nimmt. Der Begriff Einfluss liefert eine zu magische, **nicht analysierbare Stütze für Übertragungs- und Kommunikationsfakten**. Er bezieht **Ähnlichkeits- und Wiederholungsphänomene** auf einen **Prozess kausalen Anstrichs**, aber ohne strenge Begrenzung oder theoretische Definition. Der **Begriff Einfluss** verbindet auf Entfernung durch die Zeit hindurch als Individuen, Werke, Begriffe oder Theorien definierte Einheiten. Ebenso gestattet der **Begriff der Entwicklung oder Evolution** eine Folge von verstreuten Ereignissen zu gruppieren, sie auf ein einziges und gleiches organisatorisches Prinzip zu beziehen und der exemplarischen Kraft des Lebens zu unterwerfen. Weiterhin ermöglicht der **Begriff der Entwicklung** in jedem Beginn ein Kohärenzprinzip, die Skizze einer künftigen Einheit am Werk zu finden, und die Zeit durch eine ständig reversible und immer am Werk befindliche **Beziehung zwischen einem Ursprung und einem Endpunkt** zu beherrschen, die nie gegeben werden.

²⁷Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens* (1969), Frankfurt 1995, S. 33 – 47.

Begriffe wie Mentalität und Geist kommen der Feststellung einer Sinngemeinschaft gleich, die als Einheits- und Erklärungsprinzip, die **Souveränität eines kollektiven Bewusstseins** aufkommen lassen. Weiterhin versucht das Foucaultsche Programm die fertiggestellten Synthesen, jene Gruppierungen und Verbindungen, deren Gültigkeit ohne weiteres

zugestanden wird, in Frage zu stellen, die dunklen Formen und Kräfte aufzustoßern, mit denen man die Diskurse der Menschen miteinander verbindet, aus dem Schatten zu jagen, in dem sie herrschen. Foucault beargwöhnt alle Strategien, die Dauer und Kontinuität konstruieren und suggerieren. Seine Analyse versucht durch besondere Techniken, wie das sogenannte ‚Archiv‘, die Verschleierungen und Verdeckungen sichtbar zu machen, die solche Selbstverständlichkeiten entstehen lassen, wobei der Machtaspekt in den Vordergrund tritt. Aus methodischen Erwägungen gilt es in 1. Instanz anzunehmen, dass wir es bei Phänomenen nur mit einer Menge verstreuter Ereignisse zu tun zu haben. Weiter gilt es vertraute Unterteilungen und Gruppierungen zu beargwöhnen.

Die ‚Literatur‘ und die ‚Politik‘ sind junge Kategorien, die man nur auf die mittelalterliche Kultur oder auch nur auf die klassische Kultur durch

a) eine **retrospektive Hypothese**

b) ein **Spiel formaler Analogien** und semantischer Ähnlichkeiten anwenden kann.

Die ‚Disziplinen‘ gliederten **das Feld des Diskurses** im 17. oder 18. Jahrhundert nicht so, wie sie es im 19. Jahrhundert gegliedert haben. Diese **Unterteilungen** – unsere oder jene der speziellen Epoche- sind selbst reflexive Kategorien, Ordnungsprinzipien, normative Regeln, institutionalisierte Typen, sind Diskursfakten,

a) die neben den anderen analysiert werden müssen und

b) die nicht denen immanent sind, die nicht allgemeine Merkmale davon sind.

Die berühmte ‚Einheit des Werkes oder Buches‘ ist nicht dieselbe bei den Autoren a, b oder z. Daraus folgt, dass sie eine nebensächliche Einheit in Hinblick auf die **diskursive Einheit ist, der sie Unterstützung verleiht**. Das Buch ist in einem **System der Verweise** auf andere Bücher, Texte, Sätze (= Intertextualität) ein Knoten in einem Netz. Das **Spiel der Verweise** ist nicht dasselbe wie das bei einem mathematischem Traktat etcetera. Hier und da kann die Einheit des Buches

a) nicht als identisch betrachtet werden

b) ist in jedem Fall eine andere

c) ist variabel und relativ

d) wird erst ausgehend von einem komplexen Feld des Diskurses konstruiert.

Man spricht gern vom ‚Werk‘ eines Autors, aber das Werk kann nicht als Einheit betrachtet werden. Unreflektierte Kontinuitäten verzichten auf bestimmte Themen. Ihre Funktion es ist, die **unendliche Kontinuität des Diskurses** und sein geheimes Sichgegenwärtigsein in dem Spiel einer stets verlängerten Abwesenheit zu garantieren. Es gilt, den Diskurs nicht auf die **ferne Präsenz des Ursprungs** zu verweisen, sondern ihn im **Mechanismus seines Drängens** zu behandeln.

1.3.2.3. DISKURSIVE FORMATIONEN²⁸

Für Foucault geht es darum zu zeigen, mit welchem Recht **diskursive Formationen**, beispielsweise die der Medizin, eine **Kontinuität** in Anspruch nehmen, die sie **in der Zeit individualisiert**.

²⁸ Foucault: *Archäologie des Wissens*, a.a.O., S. 48 – 74.

Von hier ausgehend wird zu zeigen sein, inwieweit sich die Zeitkulturen der Neuesten Französischen Literatur sich diesen gängigen Analyse- und Interpretationsansätzen entziehen. Von einem Werk Bons, Beigbeders, und Houellebecqs kann gesprochen werden. Die Regelmäßigkeit ihres Schaffens und die nicht geringe Zahl ihrer Bücher suggeriert

Kontinuität. Im Zeitalter des dreifachen **Retours, au réel, au sujet, au récit** ist vom ‚**Tod des Autoren**‘ und anderen **Diskontinuitäten** kaum noch etwas auszumachen. Houellebecq ist als neuer Zola gefeiert worden und dafür, dass er den realistischen Roman nach über hundert Jahren nach Frankreich zurückgeholt hätte.

Bons konstantes, umfangreiches Schaffen weist zwar den Paradigmenwechsel vom Roman zum **Schreiben von Fremdbiographien** berühmter Literaten und Rockmusikgruppen (z. B. RABELAIS, THE ROLLING STONE, ROCK’N ROLL) auf, doch kann auch in seinem Schaffen festgestellt werden: „Es wurde zur Selbstverständlichkeit in der Kunst, dass nichts mehr selbstverständlich ist.“²⁹

Beigbeder, der alle zwei Jahre einen neuen Roman herausbringt, steht in der **Tradition** der großen Dichter und seine wortgewaltige, durch lyrische Schönheit sich charakterisierende Prosa dürfte ihm bei jedem Leser den Status eines begnadeten, genialen Autoren einbringen. Dass aber bei allen drei Autoren dennoch **subvertierende Kräfte** am Werk sind, die die **Kontinuitäten der diskursiven Formation Literatur** infrage stellen, lässt sich in der **latenten Tiefenstruktur** ihrer Literatur aufzeigen. Um dies zu zeigen, ist vor allem die Differenz von **Kunstkritik** und einzelner künstlerischer Text herauszuarbeiten.

Weiterhin ist laut Foucault zu fragen, inwieweit die Texte oben genannten Autoren die **Oberflächenwirkung von konsistenteren Einheiten** sind, von **Gesamtheiten**, die die **Geschichte anbietet**. In Bon, Beigbeder und Houellebecq aktualisiert sich eine **Virtualität**. Wird beispielsweise von Houellebecq und anderen, etwas weniger bekannten Autoren als von den ‚**Neuen Depressiven**‘ gesprochen, so versucht man durch die Kategorie eines individuellen, determinierten Subjekts eine **Verantwortlichkeit** abzuschieben, die das ganze, indifferente **Kollektiv** betrifft und gleichzeitig eine **historische Entwicklung** zeigt. Dass der Literatur seit Sigmund Freud die Funktion einer **Diagnose der Pathologien der Moderne** zukommt und dass sie sich nur verkaufen lässt, wenn sie **wie eine gelungene Psychoanalyse** ist, deutet auf **ideengeschichtliche Fragestellungen**, aber auch auf **das symbolische Kapital der hegemonialen Interpretationsmächte** im ‚literarischen Feld‘. Houellebecq stellt zwar depressive Helden dar, er zeigt aber gleichzeitig deren kreativen Lösungen solcher gesellschaftlichen Krankheiten.

Weiterhin geht es bei Foucault um die **Gesamtheit aller effektiven Aussagen (énonces) in ihrer Dispersion von Ereignissen**.

Material eines Romans zum Beispiel ist eine **Fülle von Ereignissen im Raum des Diskurses**. Foucault geht es um das **Vorhaben einer reinen Beschreibung** der diskursiven Ereignisse als Horizont für die **Untersuchung der sich darin bildenden Einheiten**. Das heißt, die Frage stellen, welche Einheiten ein Diskurs bildet? Diese reine Beschreibung ist nicht Analyse der Sprache. Es geht darum zu zeigen, **warum bestimmte Aussagen erschienen sind und erscheinen, und warum nicht**. Die **Beschreibung des Diskurses** stellt sich in Gegensatz zur **Geschichte des Denkens**. Die Analyse des Denkens ist allegorisch im Verhältnis zu dem Diskurs, den sie benutzt (was wurde in dem, was gesagt worden ist, wirklich gesagt?). Die Analyse des diskursiven Feldes besteht darin, die **Aussage in der Besonderheit ihres Ereignisses erfassen**. Die Diskontinuität ist bereits da in der einfachen Tatsache der Aussage, sie in ihrem historischen Hereinbrechen auftauchen zu lassen. Die Aussage ist immer Ereignis (siehe Dichtotomie Struktur-Ereignis etwa bei Koselleck). Die Aussage eröffnet sich **eine**

²⁹ Adorno: *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 9.

zurückbleibende Existenz, der eine Wiederholung offensteht. Mit anderen vorausgegangenen und ihr folgenden Aussagen verbunden erscheint die Aussage **in völlig anderer Modalität.** Es dreht sich darum, das Aussageereignis zu isolieren, um **andere Formen der Regelmäßigkeit und andere Typen der Beziehung** erfassen zu können.

Heranzuziehen sind die **Beziehungen der Aussagen untereinander**, die dem **Bewusstsein des Autors** entgehen und nicht den gleichen Autor haben, selbst wenn sie sich nicht kennen. Solches nennt man in der Komparatistik ‚Einflussforschung‘ oder auch ‚Intertextualität‘. Es ergeben sich Beziehungen zwischen so aufgestellten Gruppen von Analysen, die nicht die gleichen Gebiete oder benachbarte Gebiete betreffen, die nicht das gleiche formale Niveau haben, die nicht der Ort bestimmteren Austausches sind, und Beziehungen zwischen Aussagen bzw. Gruppen von Aussagen oder Ereignissen einer ganz anderen Ordnung. Dadurch lässt sich ein Raum erzeugen, der nicht von **Isolierung oder Selbstverschließung** gekennzeichnet ist, sondern in dem und außerhalb von dem es ein **Netzwerk von Beziehungen** gibt. Das Interesse der **Beschreibung der diskursiven Fakten** wird von **Gruppierungen befreit**, von natürlichen, unmittelbaren, universellen Einheiten. Dadurch eröffnet sich die Möglichkeit **andere Einheiten** zu beschreiben (diesmal durch eine Menge von beherrschten Entscheidungen), diskursive Mengen, die **nicht arbiträr** wären, keine **Beziehungen, die der Diskurs sich gibt**, wenn er sich die Form des Romans gibt und keine Art **geheimer Diskurs, der von innen heraus die manifesten Diskurse belebt.** Daraus folgt: Anti-hermeneutika. Gemeint ist eine Auffassung, die in einem Text eine durch Hermeneutik zu entschlüsselnde Botschaft sieht.

1.3.2.4. APRIORI DER GESCHICHTE³⁰

Wir wollen versuchen Foucaults Theorie der **historischen Apriori**, des **Archivs** und der **diskursiven Formationen** als Interpretationsmethode von Zeitkulturen nutzbar zu machen. Die **Form der Positivität eines Diskurses** wie beispielsweise dem der Naturgeschichte definiert ein Feld, das Diskurse miteinander kommunizieren lässt. Dieses Feld kann man ein **historisches Apriori** nennen. Es handelt sich hierbei um **die Bedingungen des Auftauchens von Aussagen, des Aprioris einer Geschichte**, der der wirklich gesagten Dinge. Es ist dies **eine nicht zu vereinheitlichende Gleichzeitigkeit**, ein Apriori, das erklären muss, dass der Diskurs nicht nur Sinn und Wahrheit, sondern auch eine Geschichte hat, eine spezifische Geschichte, die den Diskurs nicht auf die **Gesetze eines unbekannten Werdens** zurückführt. Das historische Apriori muss zeigen, dass die Geschichte der Grammatik im Feld der Sprache und ihrer Probleme nicht die **Projektion** einer Geschichte ist, die im allgemeinen die **Geschichte der Vernunft** oder einer Denkart wäre, die sie, die Geschichte der Grammatik, umfasst. **Die Geschichte der Grammatik umfasst einen Geschichtstyp.** Das Apriori ist selbst ein transformierbares Ganzes. Das historische Apriori erfasst die **Diskurse im Gesetz ihres wirklichen Werdens** und ist nicht das formale Apriori.

1.3.2.5. AUSSAGE UND ARCHIV³¹- Saum der Zeit, der die Gegenwart umgibt

Es handelt sich um **Diskurse als Systeme, die die Aussagen als Ereignisse und Dinge einführen.** Diese **Aussagensysteme, die aus Ereignissen und Dingen gleichermaßen bestehen, nennt Foucault Archiv.** Archiv ist nicht die Summe aller Texte, sondern heißt, **das System der Diskursivität und die Aussagemöglichkeiten und**

³⁰ Foucault: *Archäologie des Wissens*, a.a.O., S. 183 – 186.

³¹ Foucault: *Archäologie des Wissens*, a.a.O., S. 186 – 190.

Aussageunmöglichkeiten, die es ermöglicht, nach dem unmittelbaren Grund zu befragen. Archiv besagt das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, ist **das System, das das**

Erscheinen der Aussagen als einzelner Ereignisse beherrscht, und bewirkt, dass die gesagten Dinge nicht

- a) bis ins Unendliche sich anhäufen
- b) in einer Linearität sich einschreiben
- c) durch Zufall verschwinden

d) im gleichen Schritt mit der Zeit zurück gehen, das Nahe von fern und das Junge verblasst. Archiv ist, was **an der Wurzel der Aussage** selbst als **Ereignis und im Körper**, in dem sie sich gibt, von Anfang an das System ihrer Aussagbarkeit definiert. Das Archiv definiert den **Aktualitätsmodus** der Aussage als Sache.

Archiv ist das System des Funktionierens der Aussage. Das Archiv differenziert die Diskurse in ihrer vielfachen Existenz und spezifiziert die Diskurse in ihrer genauen **Dauer**. (Dies würde bedeuten, dass es keine Gleichzeitigkeit ‚dieser Diskurse‘ gibt.) Zwischen Sprache und Korpus definiert das Archiv eine **Ebene**. Diese Ebene ist eine **Praxis**, die verschiedene Aussagen als verschiedene Ereignisse und verschiedene Dinge auftauchen lässt. Das heißt, dass man die Konstruktion von Kontinuität dekonstruiert.

Das Archiv ist nicht Tradition oder zeitlose und ortlose Bibliothek der Bibliotheken oder das gastliche Vergessen das jedem neuen Wort das Übungsfeld seiner Freizügigkeit eröffnet. Das Archiv lässt **zwischen Tradition und Vergessen** Regeln erscheinen, die den Aussagen gestatten fortzubestehen, sich zu modifizieren.

Das Archiv ist das allgemeine **System der Formation und Transformation der Aussagen**. Da wir innerhalb der Regeln unseres eigenen Archivs sprechen, können wir es nicht beschreiben. Das Archiv ist in seiner Totalität und Aktualität nicht zu umreißen. Das Archiv gibt sich in Fragmenten, Gebieten, Ebenen deutlicher.

1. Wie die Beschreibung des Archivs rechtfertigen?
2. Wie beleuchten, was die Beschreibung des Archivs ermöglicht?
3. Wie den Ort ausmachen, von wo aus die Beschreibung des Archivs selbst spricht?
4. Wie Rechte und Pflichten der Beschreibung des Archivs überwachen?
5. Wie **Begriffe der Beschreibung des Archivs** erproben, ausarbeiten, wenigstens in diesem Stadium der Untersuchung, wo die Beschreibung des Archivs ihre Möglichkeiten **allein im Augenblick ihrer Ausübung** bestimmen kann, wenn sie hartnäckig nur die entferntesten Horizonte beschreibe?

Muss die Beschreibung des Archivs sich nicht dieser Positivität, der sie selbst gehorcht, und diesem Archivsystem annähern (Archiv im Allgemeinen). Die Beschreibung des Archivs muss **das Aussagefeld**, zu dem sie gehört, erhellen. **Die Analyse des Archivs ist uns nahe und ist von unserer Aktualität abgehoben.**

Das Archiv ist der **Saum der Zeit, der die Gegenwart umgibt**, der über die Gegenwart hinausläuft und auf sie in ihrer Andersartigkeit hinweist.

Das Archiv ist, was uns außerhalb von uns begrenzt. **Die Beschreibung des Archivs geht von Diskursen aus, die gerade aufgehört haben die unseren zu sein.** Die Existenzschwelle von Diskursen, die gerade aufgehört haben die unseren zu sein, wird von dem Schritt gesetzt, der uns

- a) von dem trennt, **was wir nicht mehr sagen können** (zeitlich? semantisch?) und
- b) von dem, **was außerhalb unserer diskursiven Praxis fällt.**

Die Beschreibung des Archivs beginnt mit dem unserer eigenen Sprache Äußeren. Der Ort der Beschreibung des Archivs ist der **Abstand** unserer eigenen diskursiven Praxis. **Die Beschreibung des Archivs** gilt für unsere Diagnose, **nimmt uns unsere Kontinuitäten, löst**

diese zeitliche Identität der Kontinuitäten auf, worin wir uns gerne selbst betrachten, um die Brüche der Geschichte zu bannen.

Die Beschreibung des Archivs zerreißt den Faden der transzendentalen Teleologien. **Kontinuitäten und Identitäten ergeben solche transzendente Teleologien.**

Wir sehen uns der Foucaultschen Analyse verpflichtet und versuchen Ähnliches bei der Beschreibung von Zeitkulturen in den Romanen von Bon, Beigbeder und Houellebecq zu leisten. Unsere These ist, dass unsere drei Autoren in ihren Romanen sich nicht scheuen, die Brüche der Geschichte nicht zu bannen, sondern ganz im Gegenteil daran arbeiten –jeder auf seine Weise, wie zu zeigen sein wird- die zeitliche Identität der Kontinuitäten aufzulösen und so den Helden ihrer Romane ihre Kontinuitäten zu nehmen, wobei Bon durch eine Art ‚negative Theologie‘ vorgeht, die mit der Verfahrensweise der ‚Bestreitung‘ arbeitet, so solange Realität bestreitet und umschreibt bis eine Realität entstanden ist, die sich deutlich von der herrschenden Realität unterscheidet. In diesem Sinne sind ihre Romane eine Beschreibung des Archivs, wie sie die Archäologie des Wissens versteht, und nehmen an der Dekonstruktionsarbeit der Diskursanalyse teil. Sie zerreißen den Faden der transzendentalen Teleologien bzw. Zielgerichtetheiten.

Bon integriert binnentextuelle, zeitgenössische Elemente zwischen Simulation und Dissimulation in seine Ecriture.

Houellebecqs Helden kommen nicht umhin das ‚Verschwinden des Menschen‘ an sich selber zu praktizieren, sei es durch Selbstmord, Wahnsinn oder Klonung.

Beigbeder beschwört das Ende des Romans um seiner Fortsetzung willen. Als ‚romantischer Egoist‘ (Titel eines Buches von ihm) in der Tradition des Absoluten Buches stehend, kommt er nicht umhin den Roman im Märchen aufzulösen. Die Wiedergeburt des Romans geschieht dann aus dem Geiste von Kalender, Chronik, Mythos, Ritus, Archiv, Dokument, Spur und Generationenfolge. Letztere sind Mittel, welche die Historiker gebrauchen, um die Aporien der Zeit zwischen Individuum und Kollektiv zu vermitteln.

Wo das anthropologische Denken nach a) dem Sein und b) der Subjektivität des Menschen fragte, lässt die Beschreibung des Archivs **das Andere und das Außen** auftauchen. Die Diagnose der Beschreibung des Archivs erreicht nicht die **Feststellung unserer Identität durch das Spiel der Unterscheidungen.**

Die Beschreibung des Archivs stellt fest, **dass wir Unterschiede sind**, dass **unsere Vernunft der Unterschied der Diskurse**, dass **unsere Geschichte der Unterschied der Zeiten**, dass **unser Ich der Unterschied der Masken** ist.

Zeitkulturen bedeutet zunächst Kultivierung der Zeit durch die Unterscheidung der Zeiten mittels der Geschichte. **Der Unterschied ist nicht vergessener und wiedererlangter Ursprung.** Der Unterschied ist Verstreuung, die wir sind, die wir vornehmen zwischen Sein und Tat. Das Hervorbringen des Archivs wird nie vollendet und nie restlos vollzogen. Dies ist der Hintergrund zu dem die Beschreibung der diskursiven Formationen gehört. Hieraus folgt, dass die Archäologie Gesagtes auf dem Niveau seiner Existenz befragt. Sie beschreibt Diskurse als spezifizierte Praktiken im Element des Archivs.

1.3.3. DAUER, GEDÄCHTNIS UND EREIGNIS- DELEUZE

1.3.3.1. INTUITION UND DAUER- Zeitkulturen als Beiträge zu einer ‚Nomadologie‘

Probleme sind vorrangig in bezug auf ihre Abhängigkeit von der **Zeit**, weniger vom **Raum** zu stellen und zu lösen. (AM ³²) Hier haben wir es mit dem **Temporal turn** zu tun. Hierzu ein Zitat aus Bergson: „die auf Subjekt und Objekt, auf ihre Unterscheidung und Vereinigung bezüglichen Fragen, müssen als Fragen mehr der Zeit als des Raumes formuliert werden.“ (AM ³³) Nach der Seite des Raums hin kann die Sache immer nur **dem Grade nach** von anderen Dingen verschieden sein. Nach der Seite der Dauer hin kann die Sache wesensmäßig von anderen und von sich selbst verschieden sein (Veränderung).

Zum Grund des Interesses bzw. der Aktualität des Themas Zeitkulturen: „Diese Veränderung, die mit dem Wesen und der Substanz einer Sache ineinsgeht, bekommen wir dann in den Blick, wenn wir sie in Begriffen der Dauer denken.“ (AM ³⁴)

Dauer darf analog zu Zeitkulturen verstanden werden: „Meine Dauer bringt mich auf die Spur einer anderen Dauer, auf andere Rhythmen, die von den meinen wesentlich verschieden sind.“

(AM ³⁵) Solches erfahren wir bei der Rezeption von romanesken Zeitmodellierungen. Dass **die bloße Sichtbarmachung von Zeitkulturen** laut Heidegger nicht genügt, um die **‚Dispersion der drei zeitlichen Ekstasen‘** zu einer Einheitlichkeit des Eigentlichen zu gestalten, haben wir bereits oben erwähnt. Für Deleuze aber ist die Herstellung von **Kontingenz und Heterogenität** von Ereignissen, die keinerlei Transzendenz, sondern lediglich über immanente Strukturen verfügen, das Entscheidende.

Die Erzählung darf als eine Dauer bzw. ein Rhythmus verstanden werden, die von den meinigen wesentlich verschieden sind. Von hier aus ergeben sich uns zwei Fragestellungen: Welche **Art von Dauer** und welche Veränderung des Wesens der Sachen kommen in den Romanen Bons, Beigbeders und Houellebecqs zur Darstellung? Welche Besonderheiten der Dauer gibt es im zeitgenössischen Roman?

Es geht also im vielbeschworenen Temporal turn weniger um einen Paradigmenwechsel -verursacht durch die Globalisierung, die **Dauer und Rhythmus** fremder Kulturen nicht abwarten will, um nicht auf andere Rhythmen, die von den hegemonial-westlichen wesentlich verschieden sind, zu kommen- von räumlichen hin zu zeitlichen Strukturen, sondern um den Versuch, **Veränderungen, die mit dem Wesen einer Sache ineinsgehen**, in den Blick zu bekommen. Inwieweit passen sich Kulturen in ihren Rhythmen einander an (Grenzgänger)? Die deleuzianische These lautet, dass **Dauer der Ort und Hintergrund von Wesensunterschieden und das Gesamtfeld von Vielheiten** ist. (AM ³⁶) Platons Unterscheidungsmethode bestand darin, Vermengtes in zwei Hälften oder mehrere Zweige zu teilen, und dann die gute Sache herausfinden. „Die Intuition ist nicht die Dauer selbst, sondern die Bewegung, durch die wir unsere eigene Dauer verlassen und uns anhand unserer Dauer der Existenz anderer Zeitrhythmen unter- oder oberhalb der unseren vergewissern können.“ (AM ³⁷)

Gerade im Genre Roman ist es möglich, unsere eigene Dauer zu verlassen und uns der **Existenz anderer Zeitrhythmen** vergewissern zu können. Dies ist nur durch **Intuition als Methode** möglich.

³² Deleuze, Gilles: *Bergson zur Einführung*. Hamburg 1989. Junius Verlag. S. 45.

³³ Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*, Jena 1914. S. 59.

³⁴ Deleuze: a.a.O., S. 46.

³⁵ A.a.O., S. 47.

³⁶ A.a.O.

³⁷ A.a.O., S. 48.

„Die Methode der Intuition ermöglicht uns über Idealismus und Realismus hinauszukommen, die Existenz von Objekten zu behaupten, die uns unter- oder überlegen sein können, wiewohl sie ... in uns sind ..., [und] beliebig zahlreiche Zeitrhythmen [zu] unterscheiden, die untereinander grundverschieden sind.“ (AM ³⁸)

Wir möchten die Ausführungen von Deleuze um folgende ergänzen:

„Diese Untersuchungen über den Begriff der Dauer erschienen uns entscheidend. In zunehmenden Maße ließen sie uns die Intuition zur philosophischen Methode erheben.“ Intuition ist ein Modus der Erkenntnis, der Intelligenz entgegengestellt, ein Versuch des unmittelbaren Erfassens des Ewigen (bei Schelling) und bedeutet die wahre Dauer wiederzufinden.

Von hier aus werden die Zeitmodellierungen von Romanen interessant, welche als ‚Methode der Intuition‘ imstande sind, die ‚wahre Dauer‘ wiederzufinden.

Es ist „die verstandesmäßig erfasste Zeit gleich Raum“. Der vielbeschworene ‚temporal turn‘ dürfte mit der Bergsonschen Erkenntnis, „dass die Eliminierung der Zeit der gewöhnliche ... Akt unseres Verstandes ist“ eine weitere Bestätigung erhalten. Aus der Suggestion bzw. Konstruktion von Dauer ergibt sich die Notwendigkeit „sich in die wahre Dauer zurückzusetzen, und die Wirklichkeit in der Bewegung, die ihr Wesen ist, wieder zu ergreifen“.

Es dürfte unschwer zu erraten sein, dass der Roman als Versuch gewertet werden kann, einer solchen Aufgabe gerecht zu werden. Die Frage, die wir in unserer Arbeit über Zeitkulturen im Nouveau roman beantworten wollen, lautet also, wie –durch welche **Vermittlung von individueller und kollektiver Zeitlichkeit**– es Bon, Houellebecq und Beigbender in ihren Erzählungen gelingt,

„sich in die wahre Dauer zurücksetzen und die Wirklichkeit in der Bewegung, die ihr Wesen ist, wieder zu ergreifen“?

Bergson plädiert also „für eine wahrhaft intuitive Metaphysik, die dem Wellengang des Wirklichen folgt“. Die Intuition bezieht sich auf die innere Dauer, sie ist das, was den Geist, die Dauer, die reine Veränderung erfasst. Für die Intuition ist die Veränderung das Wesentliche. Sie entspricht dem Erfassen der „unteilbare(n) und daher substantielle(n) Kontinuität des inneren Lebensstromes“.³⁹

Die Dauer ohne Intuition als Methode betrachtet, daraus würde folgen, dass die Dauer nur psychologische Erfahrung ist, dass die **wahren Probleme und die wirklichen Wesensunterschiede** nicht zu bestimmen sind. Die **Intuition als Methode zur Erfassung von Dauer** zu verwenden, heißt, sich verschiedenen Rhythmen von Zeitmodellierung, wie sie sich in **Bewegung und Ruhe, Schnelligkeit und Langsamkeit, Beschleunigung und Verzögerung** äußern, zu überlassen. Wie wir im Kapitel über Genette sehen werden, lässt sich solches besonders gut durch die narrativen Kategorien der Erzähldauer zeigen, durch die man das Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit beleuchtet und die wir in der Terminologie von **Raffung, Dehnung, Szene, Ellipse und Beschreibung** kennen.

Am **Genre des Romans** tritt uns die **Darstellung von Dauer** gegenüber. Wir wenden auf ihn die **Methode der Intuition** an, die darin besteht die **Différance** zwischen der **Dauer des Romans und einer anderen Dauer** (unserer, der chronologischen etcetera) darzustellen. Worin weichen die Zeitmodellierungen von Bon, Beigbender und Houellebecq von der herrschenden als modellhaften ab? Durch welche Mittel gelingt ihnen das?

³⁸ Bergson, Henri: *Denken und schöpferisches Werden*, Frankfurt am Main 1985, S. 207.

³⁹ Wir beziehen uns auf Bergson, a.a.O., S. 42 – 49.

Die Anwendung der Methode der Intuition auf die Romane der oben genannten Autoren lässt uns **die wahren Probleme und die wirklichen Wesensunterschiede** in den Blick bekommen. Diese sind das **Differential zur Gegenwart als herrschender vulgärer Zeit** und lassen **Rückschlüsse auf eine Zeit des Werdens** zu.

Gerade durch die Dauer, wie sie im Roman **heterogen konstruiert** werden kann, lassen sich die Wesensunterschiede und die wahren Probleme erkennen. Durch den Roman kann besonders gut, die Dauer im Wechsel der Dinge sichtbar gemacht werden. Der Roman erzeugt durch seine Fiktionalität eine künstliche Dauer. Dieser gelingt es, das Mögliche als wirklich darzustellen. Die Folge ist, dass Probleme in den Blick zu bekommen sind, -Heidegger hat dafür den Begriff der ‚**Entbergung**‘-, die der gängigen, durch historische Aprioris verstellten Wahrnehmung nicht auffallen.

Der Roman wird so zu dem Anderen einer Denk-Form, die wir gewohnheitsmäßig als **Vorbild** ansehen bzw. der entsprechend wir normalerweise denken. Da diese Denk-Form oder dieses ‚**Bild des Denkens**‘ vornehmlich durch den **Staat** geprägt ist, scheint im Anderen des Romans das Andere des Staates auf.

Das Andere des Staates oder Staatsapparates wird bei Deleuze/Guattari als ‚Kriegsmaschine‘ gekennzeichnet. Sie ist „dem Staatsapparat äußerlich.“⁴⁰ Da die Erforschung einer sogenannten ‚Kriegsmaschine‘ Aufschlüsse über das Nomadentum als das Andere unserer Lebensform zu geben vermag, sehen wir unsere Forschungsbeiträge zum zeitgenössischen französischen Roman als ‚exteriore Kriegsmaschine‘ auch als Beitrag zu einer **Nomadologie**. Analog der Exteriorität der Kriegsmaschine sehen wir eine **Exteriorität des Romans** gegeben, die das radikal Andere unseres Denkens und unserer Denkgewohnheiten darstellt. Deleuze/Guattari stellen diese Idee folgendermaßen dar: „Die Exteriorität der Kriegsmaschine im Verhältnis zum Staatsapparat zeigt sich überall, ist aber gedanklich schwer zu fassen. Es reicht nicht, zu behaupten, dass die Maschine dem Apparat äußerlich ist, man muss den Punkt erreichen, an dem man die Kriegsmaschine selber als reine Form der Äußerlichkeit begreifen kann, während der Staatsapparat die innere Form darstellt, die wir gewohnheitsmäßig als Vorbild ansehen oder der entsprechend wir normalerweise denken.“⁴¹

Betrachtet man zeitliche nicht räumliche Dimensionen hat man es mit einer **nicht-numerischen Vielheit** zu tun, welche **für Dauer und Subjektivität bestimmend** ist.⁴² Eine nicht-numerische Vielheit teilt sich ohne Unterlass, **ändert sich** aber wesentlich, wenn sie sich teilt. Man muss also, um Subjektivität bestimmen zu können, die Dauer betrachten. (Dies ist auch der Punkt, wo die Deleuzianische Konzeption von Dauer über das bloße Sichtbarmachen von Zeitlichkeit hinausgeht, indem es die Kategorie von Vielheiten einführt, die untrennbar mit den Ausprägungen von Subjektivität zusammenhängen. Für unseren Fall bedeutet das, dass sich in den Zeitmodellierungen unserer drei Autoren, sich besondere Typen von Subjektivität bestimmen lassen.)

Dauer geht vom Virtuellen zu seiner **Aktualisierung**. Aktualisierung vollzieht sich durch Differenzierung. **Differenzierung** bildet mit jeder Eigenbewegung **Wesensdifferenzen** aus. Die Dauer aktualisiert sich, indem sie **Differenzierungslinien** ausbildet. Diese laufen entlang von **Wesensunterschieden**. Eine solche **Vielheit** lebt von den Eigenschaften erstens der **Kontinuität** und zweitens der **Heterogenität**. Beide sind durch **nichtnumerische Vielheiten** versöhnbar. Man wendet beispielsweise ein: der Roman zeigt zwar eine Kontinuität, diese ist aber heterogen. Der Held in EMPLOI DU TEMPS von Butor scheitert, weil er die Zeit nicht

⁴⁰ Deleuze/Guattari: 1227 – *Abhandlung über Nomadologie: die Kriegsmaschine*, in: *Tausend Plateaus*, Berlin 1992, S. 482.

⁴¹ A.a.O., 485.

⁴² Wir folgen den Ausführungen von Deleuze: *Bergson*: a.a.O., S. 59ff

zu seinen Gunsten **homogen** gestalten kann, das heißt, sein Glück machen kann, dass in der Eroberung einer der beiden Schwestern samt Happy End bestünde.

Dennoch bringt er in der Kontinuität und Heterogenität der Darstellung eine Vielheit zum Ausdruck anhand derer man Wesensunterschiede, Differenzierungslinien erkennen kann. Diese müssen nicht unbedingt einen **Ursprung** oder ein **Ziel** verraten. Es ist im Hinblick auf den Nouveau nouveau roman zu fragen, ob die homogenen Zeitgestaltungen durch den Rétour au récit nicht eine neokonservative Wende zurück zu **transzendenten Sinnzusammenhängen** darstellen. Diese Differenzierungslinien zeigen eine Dauer in der sich Virtuelles aktualisiert, **Subjektivität nachvollziehbar** wird. Drittens kommt zu einer solchen Vielheit die **Einfachheit**, deren Ausprägungen man besonders gut in Romanen beobachten kann, hinzu.

Betrachtet man die Dauer, die im Roman gegeben ist, bekommt man es mit Subjektiven zu tun, welches durch die **Virtualität seiner Teile** bestimmt ist. Dadurch ergibt sich eine **Affinität zur Philosophie**. Betrachtet man Räumliches bekommt man es mit Objektivem zu tun, welches durch die Aktualität seiner Teile bestimmt ist. Dadurch hat man eine Affinität zur Wissenschaft.⁴³

Die Zeit ist in der Wissenschaft eine **unabhängige Variable**. In der Philosophie durchläuft sie nach Bergson alle **Variationen**. In der Wissenschaft gibt es nur **Raum-Zeit-Gemische**. Die Wissenschaft ist **diskursiv und extensional**, während die Philosophie **intuitiv und intensiv** ist. Es geschehen aber **wechselseitige Anleihen**, so dass von einer Zusammenarbeit gesprochen werden kann. (AM ⁴⁴) Das heißt, dass man in der Wissenschaft **Zeit als herausgelöst aus ihrem Kontext** untersucht. Das Besondere von philosophischen Zeituntersuchungen besteht nun darin, dass man die **Zeit in ihrer Immanenz** untersucht, was durch die **Annahme von Dauer und der Intuition als Methode** geleistet wird. Es geht darum, die subjektiv erlebte Zeit darzustellen und mit der kosmologischen Zeit zu vermitteln.

Ebenso wie in der Philosophie ist Zeit im Genre Roman keine Variable, sondern durchläuft alle Variationen. Im Roman gibt es keine Raum-Zeit-Gemische, Zeit wird nicht diskursiv und extensional, sondern intuitiv und intensiv dargestellt. Sie wird nicht herausgelöst von ihrem Kontext geboten, sondern in ihrer Immanenz. Diese Immanenz ist durch die Annahme von Dauer und der Intuition als Methode erkennbar. Mit letzteren Ausführungen haben wir bereits vorgegriffen auf unser Kapitel B.2., wo es um die Relationen von Roman und Zeit geht.

1.3.3.2. GEDÄCHTNIS UND ERINNERUNG⁴⁵ - Thesen

Um aus den erlebten Perzeptionen heraus zu treten, genügt das Gedächtnis nicht, das lediglich alte Perzeptionen heraufbeschwört, auch ein unwillkürliches Gedächtnis nicht, das die Wiedererinnerung als erhaltenden Faktor der Gegenwart hinzufügt.

Das Gedächtnis greift in der Kunst nur selten ein (selbst und vor allem auch bei Proust).

Jedes Kunstwerk ist ein Monument, das aber keine Vergangenheit ins Gedächtnis zurückruft.

Es ist ein Block gegenwärtiger Empfindungen, die ihre Bewahrung nur sich selbst verdanken.

„Kunst bewahrt, und sie ist das einzige in der Welt, das sich bewahrt“ (AM 45).

Dass diese Empfindungen nur sich selbst verdanken, heißt keiner Erinnerung.

Sie verleihen dem vergangenen Ereignis die Verbindung, durch die das zu feiernde vergangene Ereignis gefeiert wird.

Der Akt des Monuments ist nicht das Gedächtnis, vielmehr die **Fabulation**.

⁴³ Deleuze: *Bergson*, a.a.O., S. 48.

⁴⁴ Deleuze: *Bergson*, a.a.O., S. 148.

⁴⁵ Wir folgen: Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?*, a.a.O., S. 191 – 198.

Man schreibt nicht mit Kindheitserinnerungen, sondern durch Kindheitsblöcke, die ein Kind-Werden des Gegenwärtigen sind.

„Nicht Gedächtnis braucht es, sondern ein komplexes Material, das man nicht in ihm findet, sondern in den Wörtern, Tönen.

„Gedächtnis, ich hasse dich!“

„Combray wie es niemals erlebt wurde, wie es nicht ist und nicht sein wird.“⁴⁶

Da viel von Gedächtnis, Erinnerung und aufzuarbeitender Vergangenheit gesprochen wird, wollen wir auf obige Zeilen hinweisen. Die Protokolle ausbrechender Psychosen der Helden Houellebecqs sind nicht nur Selbsttherapie und Vergangenheitsbewältigung, sondern durch das Kritikpotential gegenwärtiger Kräfte hervorgegangen, die nicht umhin kommen, sich mit Gemeindepsychiatrie, Selbstbefreiung und Weisheit für Übermorgen auseinanderzusetzen.

1.3.3.3. EREIGNIS ALS ZWISCHEN-ZEIT

Deleuze/Guattari: „... vielmehr ist das Ereignis selbst eine Zwischen-Zeit: Die Zwischen-Zeit ist nicht Ewigkeit, aber auch nicht Zeit überhaupt, sie ist Werden.“⁴⁷ Um zur philosophischen Frage der Gegenwart (Foucault), die darin besteht herauszufinden, was unser Heute von Gestern trennt, zu gelangen, ist diese These von herausragender Bedeutung, weil sie nicht Bloß-Geschehenes mit und ohne Ewigkeitswert beschreibt, sondern Geschehenes, das mit Werdensprozessen in Verbindung steht. Letzteres dürfte das sein, was man auch Aktualität nennt.

Wir wollen unter anderem auch versuchen, Zeitkulturen als Aufgabe eines zu ermöglichenden Werdens und einer zu ermöglichenden Entwicklung, also als Prozessphilosophie, in der alles zum Ereignis wird, begreifen.

In den Romanen unserer Autoren wird also aufzuzeigen sein, welche Ereignisse dazu angetan sind, solche Werdensprozesse zu beschreiben. Ihre Récits sehen wir als Versuche an, in einer durch Technik determinierten Welt Indeterminismus zu produzieren und die Bedingungen der Möglichkeit des Werdens zurückzuerobern.

Dabei gilt es auch den **Begriff des Gedächtnisses**, wie wir schon oben angedeutet haben, einer Kritik zu unterziehen. Gemeint ist ein Gedächtnis, das nicht mit der **Vergangenheit** kollaboriert, an ihrer **Nachbildung** arbeitet, sondern sich bemüht, von ihr **Abstand** zu nehmen. Gerade so lassen sich die Romane unserer Autoren besonders gut verstehen. Wie gelingt es ihnen, sich von der herrschenden Realität ihrer Vergangenheit zu distanzieren und eine **Sicht der Dinge** zu ermöglichen, die **Werdensprozesse** beschreibt und welche **Funktion** üben diese veranschaulichten Werdensprozesse in Hinblick auf die **Vermittlung von individueller und kollektiver Zeitlichkeit** aus?

Die **Gedächtnisarbeit** ist also nicht eine nach einem **Vorbild** zu rekonstruierende, abzubildende, sondern eine **erst zu konstruierende Vergangenheit**. Sieht man etwa Houellebecqs MeI als eine Vergangenheit, die erst konstruiert worden ist, so ergeben sich weitere Fragestellungen.

Das Phänomen Vergangenheit lässt sich dadurch veranschaulichen, dass man zu einem Virtuellen hinaufsteigt, das sich im Sachverhalt aktualisiert. Dies ist eine ganz andere Realität. Das Ereignis als Frage nach der Quintessenz eines Geschehensablaufes kümmert sich nicht

⁴⁶ Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?* a.a.O., S. 196f

⁴⁷ A.a.O., S. 184.

darum, wo es gerade steckt, wie lange es schon existiert und kann von Kunst und Philosophie besser erfasst werden, als von der Wissenschaft.

Eben genannte These darf als Legitimation der beiden Sparten Philosophie und Kunst verstanden werden. „Zwischen zwei Augenblicken befindet sich nicht mehr die Zeit, vielmehr ist das Ereignis selbst eine Zwischen-Zeit ...“⁴⁸

Der Titel des Romanes von Beigbeder: *Vacances dans le coma* deutet bereits auf eine solche Zwischenzeit hin, in welcher sich das Entscheidende vollzieht.

Der Roman *Le crime de Buzon* von Bon gibt Rechenschaft von einem Gefängnisaufenthalt, ein Phänomen, welcher durch den Begriff Zwischen-Zeit bestimmt werden kann. Houellebecqs *Möglichkeit einer Insel* inszeniert gleich mehrere Zwischenzeiten, seien es die, in denen die Geliebte nicht anwesend ist, sei es die Zeit auf Lanzarote bei der Sekte der Elohimiten, oder gar die rhythmisch sich abwechselnden Darstellungen der erzählten Zeit von Daniel 1 und Daniel 24 bzw. 25.

„Die Zwischenzeit, das Ereignis, ist stets tote Zeit, wo nichts geschieht, ein unendliches Warten, das bereits unendlich vergangen ist, Warten und Reserve. Diese tote Zeit folgt nicht auf das, was geschieht. Sie koexistiert mit Augenblicken oder der Zeit des Zufalls als die Unermesslichkeit der leeren Zeit, in der man sie noch als künftige und schon als geschehene sieht, in der seltsamen Indifferenz einer intellektuellen Anschauung. Alle Zwischen-Zeiten überlagern einander, während die Zeiten aufeinanderfolgen. In jedem Ereignis gibt es viele heterogene und stets simultane Komponenten, da sie alle jeweils eine Zeit, alle in der Zwischen-Zeit sind, die sie über Zonen von Ununterscheidbarkeit und Unbestimmbarkeit miteinander kommunizieren lässt. Dies sind Variationen, Modulationen, Intermezzi, Singularitäten einer neuen unendlichen Ordnung.“⁴⁹

Gerade diese neue unendliche Ordnung ist es, welche wir in den Romanen von Bon, Beigbeder und Houellebecq veranschaulichen wollen. Analog zum Unbewussten, welches laut Lacan strukturiert ist wie eine Sprache, ist für die Zeit des Ereignisses, welches meist der Wahrnehmung entgeht und inzwischen schon woanders ist, eine ähnliche andere Strukturiertheit anzunehmen, für deren Erfassung es eine Art Übersetzungsarbeit bedarf.

Definiert Goethe die Novelle als ‚unerhörte Begebenheit‘, so dreht es sich bei der Erforschung der Ereignisse, die ein Werden ermöglichen, gerade um diese novellenhaften unerhörten Begebenheiten, welche die Kunst der Novelle herauszufinden versucht. Jede Ereigniskomponente aktualisiert oder verwirklicht sich in einem Augenblick und das Ereignis entsprechend in der Zeit, die zwischen diesen Augenblicken vergeht. Das bedeutet, dass ein Ereignis nicht vergangen ist, weil es durch zukünftige Ereignisse, sogenannte Steppunkte, neue Bedeutung erlangen kann.

„... nichts geschieht in der Virtualität, deren Komponenten nur Zwischen-Zeiten sind und deren zusammengesetztes Werden ein Ereignis ist. Hier geschieht nichts, alles aber wird, so dass das Ereignis das Privileg besitzt, wieder zu beginnen, wenn die Zeit vergangen ist.“⁵⁰

Groethuysen fasst das mit den Worten zusammen: „Jedes Ereignis ist sozusagen in der Zeit, in der nichts geschieht.“⁵¹

„Nichts geschieht und doch ändert sich alles, weil das Werden fortwährend seine Komponenten durchläuft und das Ereignis zurückholt, das sich anderswo, zu einem anderen Augenblick aktualisiert. Ein Begriff erfasst das Ereignis, sein Werden in untrennbaren Variationen. Eine Funktion greift einen Sachverhalt, eine Zeit und Variable heraus. Der

⁴⁸ Deleuze/Guattari: a.a.O., S. 184.

⁴⁹ Deleuze/Guattari: a.a.O., S. 184f

⁵⁰ A.a.O., S. 185.

⁵¹ Groethuysen: *De quelques aspects du temps*, in : *Recherches philosophiques* 5, 1935 – 1936.

Begriff besitzt ein Wiederholungsvermögen, das sich vom diskursiven Vermögen der Funktion unterscheidet.“⁵²

Produktion und Reproduktion des Begriffes geschieht durch die Realität eines Virtuellen, Unkörperlichen und Fühllosen. Produktion und Reproduktion der Funktionen geschieht durch aktuelle Sachverhalte, den Körper und das Erleben.

„Einen Begriff bilden ist nicht dasselbe wie eine Funktion entwerfen.“⁵³ Auf beiden Seiten bestehen Bewegungen, Transformationen und Schöpfungen. „Die beiden Typen von Mannigfaltigkeiten überkreuzen sich, der des Begriffes und der der Funktion.“⁵⁴

Diese Thesen sind darum wichtig, weil sie den Zusammenhang zwischen der Zeit des Werdens und der philosophischen Arbeit des Begriffes zeigen. Die Betrachtung dieser Phänomene geht über das hinaus, was die Wissenschaft zu leisten vermag.

Da die Priorität von Zeituntersuchungen untrennbar mit philosophischen Konzepten von Dauer und Virtualität verbunden sind, kommen sie nicht umhin sich weniger an der Funktion und mehr am Begriff zu orientieren. Die These eines Endes der Philosophie dürfte damit widerlegbar werden.

1.4. MODERNE(N) DER JAHRHUNDERTWENDEN – BORSO⁵⁵

Axiom I: Die **Moderne** verbindet die Jahrhunderte im selben **Geschichtsraum**, weil sie **ohne Heilsgeschichte** sich selber immer überschreiten muss. Dies bewirkt den gemeinsamen **Raum von Moderne und Postmoderne**.

Axiom II: Das **Projekt der kritischen Moderne** ist das **Ende der Utopie der Moderne**. Es bleibt unvollendet, weil es **Nichtabschließbarkeit** zu seiner Voraussetzung hat.

Axiom III: Die **Kunst** in der Moderne macht die **Moderne** zu ihrem **Gegenstand**, weil es **keine geschichtliche Entwicklung** mehr gibt.

Axiom IV: Durch die **Selbstüberschreitung der Moderne**, welche **als Epoche das Neue** verkörpert und so auch **nicht mehr veralten** kann, kann sie keiner anderen **Epoche, die neuer als sie wäre**, mehr Platz machen. Daraus folgt, dass es nach der Moderne **nur noch eine Postmoderne als Epoche** gibt.

Die **Jahrhundertwende um 1800** zeichnet sich aus durch die Hoffnung auf Einheit und Transparenz. Dahingegen kann sich das **„fin du siècle“ um 1900** durch das **Eingedenken an das nur im Entzug erfahrene Vergangene** definieren. Bei Zeitkulturen besteht diese Thematik fast durchgängig im Hintergrund. In der Jahrhundert- und Jahrtausendwende **um 2000** gibt es eine neue Vielfalt, welche durch den **Untergang der Utopien** bedingt ist, und eine **freiwillige Begrenzung des Selbst** im Hinblick auf die Anderen im heterotopischen Raum impliziert. Unter letzterem versteht man einen anderen Raum, Schauplatz, von dem her es zu einer Kritik herrschender Zustände kommen kann. Die Konzeption der Heterotopie kommt von Foucault, wird hin und wieder aufgegriffen, meist aber nur verkompliziert.

Um den Begriff ohne lange Vorstudien gebrauchen zu können, genügt es meist, ihn in seiner einfachen Wortbedeutung zu handhaben. Generell kann man sagen, dass in der Moderne die permanente Notwendigkeit besteht, sich immer wieder neu zu verorten. Dies geht nicht ohne

⁵² Deleuze/Guattari: a.a.O., S. 185

⁵³ A.a.O., S. 186.

⁵⁴ A.a.O., S. 186.

⁵⁵ Wir folgen den Ausführungen in: Borsò, Vittoria; Goldammer, Björn (Hg.): *Moderne(n) der Jahrhundertwenden*. Baden-Baden 2002, S. 12 – 20.

gewisse Bezugnahmen zu einem Außen, einem übergeordneten Standpunkt. Die Kritische Moderne ist geprägt durch

- a) Widerstreit
- b) Aufschub vollendeten Sinns und
- c) der Autoreflexivität.

Daraus folgt die ‚moderne‘ **Geste der Selbstüberschreitung in Form der Vorzukunft**: ich werde überschritten haben impliziert die **Idee einer Post-Moderne**, die solchermassen mit Moderne **gleichursprünglich** ist (Lyotard). Deshalb besteht auch die **Möglichkeit bzw. die Notwendigkeit, dass Moderne und Postmoderne nebeneinander, gleichzeitig, synchron bestehen**. In Hinblick auf unsere drei Autoren wäre natürlich zu fragen, wer von ihnen modern und wer postmodern ist, wobei man Bon als der Moderne und Beigbeder der Postmoderne verpflichtet ansehen könnte. Bei Houellebecq ließe sich zeigen, dass Merkmale der Moderne und der Postmoderne gleichzeitig bestehen.

Die Erfahrung historischer Veränderlichkeit und Vergänglichkeit führt zu Formationen der Moderne, die man als **säkularisierte Formen religiöser Utopien** bezeichnen kann, was nicht heißt dass alle Formationen der Moderne säkularisierte Formen religiöser Utopien sind. Diese säkularisierten Formen religiöser Utopien können politischer, poetischer, sozialer Natur sein. Hieraus folgt **eine Art utopische Moderne**, das heißt, dass die Moderne als Religionsersatz utopische Momente enthält. Die Möglichkeit eines ‚Mythos Houellebecq‘ (Kapitel B.4.2.7) resultiert daraus.

Dies bedingt ein ästhetisches Programm dahingehend, dass aus der göttlichen Macht des Dichterfürsten in der Romantik, dem idealistischen Subjekt der Poesie pure, dem revolutionärem Wort der Avantgarden die **Negation des Vergangenen in der Moderne** wird, weil **die Gegenwart eine Art Vorzukunft** sein muss, die Zukunft enthalten muss, bzw. zukünftige, utopische Momente, was die **Tradition des Neuen und das Paradigma der Innovation** begründet in der Moderne des 20. Jahrhunderts.

Von daher müsste das Totschlagsargument des Veraltetseins natürlich überdacht werden. Wir weisen auf Strategien von Houellebecq hin, die Vorväter des Surrealismus (Bréton) und des Nouveau roman (Sollers) zu diskreditieren, und von Beigbeder, die Vorbilder zu zitieren und zu einer Angelegenheit der eigenen Écriture zu machen, darüber hinaus sich selber als die neue und Göttliche Generation (siehe Kapitel B.4.3.5. und 4.3.6.) zu erklären und feiern.

Der gefährlichste Feind des Neuen ist also das Neue. Da aber alles Neue –ähnlich wie die Zeitung von gestern- schon veraltet scheint, noch ehe es existiert, fragt man sich, inwieweit die Alten von den Neuen erst noch als veraltet erklärt werden müssen, -wie das Houellebecq und Beigbeder tun-, damit man sie und sie sich selbst als solche anerkennen. Offenbar will man den Fisch zweimal ertränken oder den Teilen der Leiche einen zweiten, sadeschen Tod angedeihen lassen, damit sie sich nicht mehr zusammensetzen lässt und zum Leben erwacht. Man fürchtet womöglich Vampire.

Jacques Lacan hebt den „in Sades Schriften ausdrücklich erwähnten Terminus des zweiten Todes hervor. Dessen Gewissheit aber, auf die Sade gegen die schreckliche Routine der Natur (die, wie es an anderer Stelle heißt, durch das Verbrechen durchkreuzt werden soll) seine Erwartung setzt, machte es erforderlich, bis zu einer Grenze vorzustoßen, an der der Untergang des Subjekts doppelt geschieht: womit Sade im Wunsch symbolisiert, dass die auseinandergerissenen Bestandteile unseres Körpers, nur um zu verhindern, dass sie sich je wieder verbinden, ihrerseits endgültig vernichtet werden.“⁵⁶

Wir vergessen nicht, dass Houellebecq ein Sadekenner ist, dass MeI das Verbrechen des Urdramas wiederholt, in dem es zur Urtötung des Großen Mannes bzw. des Urvaters durch die Urhorde kommt, -Monotheismus, Bilderverbot, der Tod Gottes und Jesu Christi hängen damit zusammen und implizit auch der Ruf nach Rückkehr der Bilder und einer ‚neuen

⁵⁶ Lacan, Jacques: *Kant mit Sade*, in: ders.: Schriften II, Berlin 1986, S. 147.

Mythologie', die für manche durch Houellebecq gewährleistet zu sein scheint (siehe B.4.2.7.)-, man die Moderne mit Sade und Kant (siehe oben zu Foucault und der philosophischen Frage der Gegenwart B.1.3.2.1) beginnen lassen kann.

Wir möchten weiter darauf hinweisen, dass man es mit einem Phänomenen der Periodisierung zu tun hat, das eine Konstruktion bedeutet und auf Übereinkunft beruht. Es ließe sich behaupten, dass womöglich die ‚Erfindung‘ der Kategorie Moderne und ihre weitere Konsequenz, die Postmoderne, nicht sehr glücklich gewesen ist. Es wäre zu fragen, inwieweit das Paradigma von Innovationszwang und Tradition des Neuen noch Gültigkeit beanspruchen kann, wenn man die Kategorien von Moderne/Postmoderne samt ihren Implikationen nicht als verbindlich voraussetzt.

Um 2000 findet eine innige **Verbindung von Utopie und Entzauberung** in Kunst und Literatur statt. An den Wenden des 19., 20. und 21. Jahrhunderts treten Konfigurationen, in denen sich ‚die Moderne‘ **genealogisch** situiert, in besonderer Deutlichkeit zutage. Genealogische Situierung bedeutet, dass es zu **Selbstreflexionen der Moderne hinsichtlich ihrer Herkunftsgeschichte** kommt.

Moderne wird als Erfahrung des kollektiven und individuellen Subjekts mit seiner **Grenze zur Alterität, zur Endlichkeit und zum Tod** gesehen. Wir können uns der Ansicht eines kollektiven Subjekts mitsamt dessen Souveränität nicht anschließen (siehe oben: B.1.3.). Diese Erfahrung der Moderne ist ein Zeit- und Schwellenphänomen. Wir haben es hierbei mit einem Konzept zu tun, bei dem man versucht die zeitliche Dimension epistemologischer und periodischer Phänomene zu rekurrieren.

Trotz ihrer Kontingenz und Homogenität nutzt diese Erfahrung Spielräume der Ordnung und tastet Ordnung selber an. Beschleunigung und Zeitmessung des Fin de siècle machen das Jahrhundertende zur Erfahrung der Moderne. Die Moderne(n) der Jahrhundertwenden meinen also, dass das Jahrhundertende exemplarisch ist als ‚Erfahrung der Moderne‘. Um die Beliebigkeit solcher Bestimmungen einer Erfahrung der Moderne zu demonstrieren, möchten wir darauf hinweisen, dass Jacques Lacan im Zusammenhang mit einem Ausspruch von George Bataille, „Gott ist eine H...“, bemerkt, dass dieses „letzte Wort, in dem „die „innere Erfahrung“ unseres Jahrhunderts uns ihre Zeitrechnung gab, fünfzig Jahre vorher artikuliert worden“⁵⁷ sei von Schreber in der Form „Die Sonne ist eine Hure.“ „Die innere Erfahrung, von der hier die Rede ist, ist Titel des zentralen Werks von Georges Bataille. In *Madame Edwarda* beschreibt er das besondere Extrem dieser Erfahrung.“⁵⁸ Wir interpretieren, dass irgendjemand irgendwann zwischen den 1940ziger und den 1970er Jahren, in diesem Intervall erscheinen die Bücher von Bataille und Lacan, der Meinung gewesen ist, dass Batailles Buch *Die innere Erfahrung* dazu angetan gewesen ist, der inneren Erfahrung ‚unseres‘ Jahrhunderts ihre Zeitrechnung zu geben. Das heißt soviel, dass mit dem ‚letzten‘ Wort ‚Gott ist eine H...‘ die innere Erfahrung eines ganzen Jahrhunderts auf den Punkt, auf eine Formel, auf einen Wahlspruch, eine Sentenz gebracht worden wäre und somit diesem Jahrhundert seine ‚Zeitrechnung‘, wie immer man das verstehen will und kann, gegeben hat. Von der Theorie eines Steppunktes aus ist das nicht falsch, ist der doch dazu angetan, Vergangenes in einem anderen Licht erscheinen zu lassen. Lacan geht aber weiter und sagt, dass zwar jemand behauptet hat, dass Bataille die Formel der inneren Erfahrung eines Jahrhunderts ausgesprochen hat, dass aber jemand das fünfzig Jahre vor ihm bereits getan hat, nämlich Daniel Paul Schreber. Analog zu Lacan und seiner Bestimmung eines Jahrhunderts durch eine Erfahrung, die sich in einer Formel auszudrücken vermag, nimmt man an, dass man eine Epoche, nämlich die der Moderne, an ihren Jahrhundertwenden exemplarisch bestimmen könnte, weil Moderne als Epoche kein Ende haben kann und so eine gleichursprüngliche und synchrone Postmoderne impliziert. Voraussetzung oder historisches Apriori ist dabei sowohl

⁵⁷ Lacan: *Schriften II*, a.a.O., S. 116 und AM 48.

⁵⁸ A.a.O.: AM 48.

für Lacan als auch für Borso, dass es eine Notwendigkeit gibt, eine Epoche oder ein Jahrhundert zu bestimmen, was Foucault mit seinen Ausführungen zur philosophischen Frage der Gegenwart begründen möchte. Man denke in diesem Zusammenhang daran, dass Habermas' Konzeptionen ohne die Moderne-Postmoderne-,Dialektik' nicht zu denken sind.

Wodurch zeichnet sich die Zeitmodellierung der Moderne aus?

Bons Werke sehen in der Moderne, die ihre eigene Vorzukunft beinhalten muss, den Anlass zu einer Trauerarbeit, welche die Vergangenheit repetitieren muss, bis es zu einer Lösung des Wiederholungszwanges aufgrund einer missglückten Verdrängung kommen kann.

Beigbender zitiert in Collagentechnik die Klassiker der Moderne, um aus ihrer unaufhebbaren Aktualität utopische Momente zur Bewältigung der Gegenwart zu ziehen.

Houellebecq zeigt der Moderne ihrer endzeitlichen Strukturen auf und sucht nach religiösen, utopistischen Momenten, die Zukunft wieder möglich machen würden.

Als **Sinnbild der Endlichkeit**, der möglichen **Zeitenwende** und der potentiellen Schwelle zu einer anderen Ordnung hat die **Jahrhundertwende** eine **symbolische Funktion**. Sie symbolisiert **das Ende der Zeiten** bzw. die Apokalypse. In dieser findet sich der Zusammenhang zwischen Verheißungen und Programmen der **säkularisierten Utopien** der Moderne und der modernen Denkfigur vom **'Tod der Jahrhunderte'** wie F. Duque ausführt. Es wird eine **Genealogie der Moderne** und der Modernen zur **Lokalisierung** benötigt. Die Geschichte der Moderne als Ideengeschichte bzw. Epistemologie wird zu der **Geschichte einer Spaltung** und eines Risses **an der Grenze zwischen dem Selbst und dem Fremden** (bewirkt durch Entdeckung der Zeitlichkeit) und zur Geschichte paradoxaler **Versuche diese Entzweiung zu therapieren** und die Einheit vor **Aufsplitterung** zu retten.

Aus dem zweiten Gesichtspunkt folgt, dass eine Therapie und ein **Selbstbezug nur im Fremdbezug** erfolgen kann, was bei Jacques Lacan so formuliert wird, dass der Andere als das Spiegelbild vorgängig ist in der Ausbildung der Ichfunktion. Nach Bernhard Waldenfels kommt es bei der Moderne der Jahrhundertwende zu einer **Paradoxie eines Dialogs**, der zwar die Exteriorität und Autonomie des Anderen gegenüber dem eigenen Erkenntnishorizont markiert, wegen der **Nachträglichkeit des Antwortens**, das heißt, weil ich je vorgängig gegenüber den Anderen bin, ist der Dialog mit dem Anderen außerhalb meiner selbständig. Dies will sagen, dass **kein endgültiges Verstehen des Anderen** gibt, dieses im Sinne des hermeneutischen Zirkels ein **unendlicher Prozess** ist. Durch die Antworten unseres Denkens können wir uns aber **die Passage zwischen Eigenem und Anderem** zugänglich machen. Die Paradoxie dieses **Dialoges der Moderne** ist ferner dadurch geprägt, dass das Verstehen des Anderen gleichzeitig Erfahrungen der An-/und Ent-Eignung beinhaltet. Ein weiteres Paradox, welches die Problematik der Moderne kennzeichnet ist nach Waldenfels, dass **die antwortende Vernunft der Moderne (auf die Fragen ihrer selbst, der Moderne)** nicht deckungsgleich ist mit der kommunikativen, ökonomischen, technologischen **Vernunft**. Was lässt sich nun unter dieser besonderen Vernunft verstehen, welche die Antworten auf die Herausforderungen der Moderne zu geben vermag?

Diese Art Vernunft wollen wir als etwas verstehen, was in Zeitkulturen des Werdens der Gegenwart Widerstand entgegenbringt, um zu Erkenntnissen vorzudringen, die durch wissenschaftliche, **nicht-philosophische Methoden** nicht gewonnen werden können, das heißt, die der Funktion die Priorität vor dem Begriff zugestehen (siehe oben im Kapitel zu Deleuze). Kunst und Literatur dienen der Therapie der **Entzweiung von dem Selbst und dem Fremden**. Kunst ist **Kritik an der Mastererzählung**, welche eine **säkulare Erlösung durch Wissenschaft und gesellschaftlich-technische Modernisierung** suggeriert. Eine solche Mastererzählung ist die von der gentechnischen Erlösung, wie sie von Houellebecq problematisiert wird in **ELEMENTARTEILCHEN** und **AUSWEITUNG EINER KAMPFZONE**. Die Literatur entfaltet eine **Techno-Imagination**, welche den **Zuwachs von Wissen** impliziert. Die **Moderne verbindet die Jahrhunderte im selben Geschichtsraum**,

weil sie **ohne Heilsgeschichte** sich selber immer überschreiten muss. Dies bewirkt den **gemeinsamen Raum von Moderne und Postmoderne**.

Die **historische Moderne** zwischen Rousseau über Flaubert bis ins 20. Jahrhundert ist eine kritische, weil sie den progressiven Zerfall aller Vollendungsprojekte anzeigt. Das **Projekt der kritischen Moderne** ist das **Ende der Utopie der Moderne**. Es bleibt unvollendet, weil es **Nichtabschließbarkeit** zu seiner Voraussetzung hat. Die Kritische Moderne hat kein Ziel, sie bewirkt dessen Aufhebung durch die **Kritik an allen Heilslehren**. Die Nichtabschließbarkeit des **Projektes der Moderne** deutet auf die nihilistische Stimmung am Ende des 18. und 19. und 20. Jahrhunderts hin. Warum gerade immer am Ende der Jahrhunderte? Dies wird dadurch bewirkt, dass es an solchen Jahrhundertwenden immer zu einem verstärkten Controlling der gesetzten Zielsetzungen kommt. Die Reflexion über dieses Scheitern des Projektes der Moderne führt aber zu einem **Produktivitätsschub der Moderne**, welche gewissermaßen mit dem Ende beginnt.

Die Historie als ‚Entwicklungsgeschichte‘ wird von Voltaire akzeptiert, der aber daraus folgert, dass eine **Moderne eine Nach-Geschichte** ist. Durch das Eintreten der Moderne als Nach-Geschichte der Historie, die als Entwicklung zu einem finalen Ende verstanden ist, kommt es zu **Fortschritt und Verfall gleichermaßen**, zur **Verbindung von Scheitern und Kreativität** in der Literatur, welche nun **gegen sich selbst gerichtet** ist. Die **kritischen Versuche des Schreibens** in der Moderne werden zur **Kritik an der Moderne**.

Die Kunst in der Moderne macht die Moderne zu ihrem **Gegenstand**, weil es keine geschichtliche Entwicklung mehr gibt. Dies führt auch zu dem Phänomen, dass die Literatur sich immer mehr selbst reflektiert. Darüber hinaus erfährt der Autor nach dem **Tod Gottes** seine **Endlichkeit**, so dass die Kunst zum Religions- und Erlösungsersatz wird. Die **Moderne als Grenze der Geschichtlichkeit** bleibt in der **Immanenz** ihrer Erfahrung beschlossen, weil sie auf **kein transzendentes Ziel außerhalb ihrer**, welches ihre Sinnhaftigkeit garantierte, mehr zurückgreifen kann. Das **Eigene der Moderne** als einziger Gegenstand ihrer Selbstreflexion wird zum ‚tombeau du même‘, dem Grab des Selben, welches in zyklischer Periodizität nur noch aus sich selber schöpfen kann.

Die Entgrenzung der Grenze Moderne geschieht durch eine **transgressive Sprache**, welche allein die **Grenzen der modernen Welt** durch eine **Auslotung der Grenzen der Sprache** bestimmen kann. Dies hat einen **Kreativitätsschub** zur Folge, welcher sich auch durch den **Untergang aller Utopien** ergibt. Dieser Kreativitätsschub, von dem bereits Nietzsche spricht im Zusammenhang mit dem Tod Gottes und dem Nihilismus, sucht in der ‚**Tradition des Neuen**‘ und dem **Innovationsparadigma in den Künsten** sein Heil. Die Tradition des Neuen bedeutet aber einen **Selbstwiderspruch**, welcher sich durch den Anspruch der Tradition auf Dauer und der Dekonstruktion von Dauer durch das Neue bzw. das Innovationsparadigma ergibt. Darüber hinaus kommt es zu einer **Erschöpfung der künstlerischen Mittel**, welche die Literatur des ‚Recycling‘ begründet. Inwieweit letztere im Zusammenhang mit Strömungen des Barock stehen, möchten wir ergänzend fragen. „The Baroque refers not to an essence but rather to an operative function, to a trait. It endlessly produces folds. It does not invent things: there are all kinds of folds coming from the East, Greek, Roman, Romanesque, Gothic, Classical folds.”⁵⁹ Aber Deleuze gibt noch eine weitere Anmerkung in den letzten Worten seines Buches, wie man womöglich auch die post-/moderne Paradoxie von alt und neu überwinden kann: „We are discovering new ways of folding, akin to new envelopments, but we all remain Leibzian because what always matters is folding, unfolding, refolding.”⁶⁰

Die Kritische Moderne besteht seit der Wende zum 18. Jahrhundert und definiert sich durch ihre **Schwellenfunktion zu Neuem mit Rückgriff auf das Alte**. Die Moderne-Postmoderne-

⁵⁹ Deleuze, Gilles: *The Fold. Leibniz and the Baroque*. London 1993, S. 3.

⁶⁰ Deleuze, a.a.O., S. 137.

Diskussion sieht Mecke unter anderem als Wesensmerkmal des Nouveau romans (siehe unten). Die Kritische Moderne fragt in Hinblick auf ihren Zusammenhang zur Jahrhundertwende, ob sich mit dieser mehr als die Zahl auf dem Kalender ändert? Dies lässt sich bejahen durch das Charakteristikum der **Selbstüberschreitung der Moderne, welche als Epoche das Neue verkörpert und so auch nicht mehr veralten und einer anderen Epoche, die neuer als sie wäre, Platz machen kann**. Die Moderne muss sich innerhalb ihrer in Hinblick auf Neues, Neuerungen, bzw. das Neue selbst überschreiten, was eine **Unabschließbarkeit der Moderne als Epoche** zur Folge hat.

Aus dieser Unabschließbarkeit der Moderne folgt, dass die Gegenwart nicht das gesamte ‚Drama der Existenz‘ darstellen kann, dass die Gegenwart nicht allein durch den Augenblick verstanden werden kann, sondern dass eine **Verbindung von Zeit und Andersheit** besteht. Die **Gegenwart kann nur nachträglich verstanden werden**, ebenso muss es zum Widerstand gegen die Gegenwart, die **empirische Geschichte des Augenblickes** kommen, damit **das Wesen der Zeit** bzw. Zeitkulturen des Werdens ergründet werden können. Die Affinität zu Freuds ‚Nachträglichkeit‘ und Foucaults ‚modernem Cogito‘ dürfte klar sein. Auf Ähnlichkeiten zur Bergsonschen *Durée* möchten wir nur hinweisen.

Das zeitphilosophische Verständnis der Kritischen Moderne hat Walter Benjamin dahingehend zu konkretisieren versucht, dass er nach dem **Ende der Einheit von Natur und Geschichte** die **menschliche Wahrnehmung als Schock** begreift, welcher in einem nachträglichen erinnerndem Eingedenken seine Sinnhaftigkeit einlösen kann. Nach **Auschwitz** steigert sich diese **schockhafte Wahrnehmung** zum **Trauma**, dessen Spuren nicht mehr ohne weiteres erinnert werden können. Dies ist zum Verständnis der Literatur des Nouveau roman und seiner neuartigen Zeitmodellierung entscheidend.

Das Gedächtnis ist nur noch in Traum und Trauma auffindbar durch **Mechanismen der Traumdeutung**, welche vor dem Erinnern eine Aufhebung des ‚Widerstandes‘ und Enttraumatisierungsarbeit leisten müssen. Zum Verständnis dieses Zusammenhangs möchte ich anmerken, dass laut Freud Traumen durch die Betroffenen nicht bzw. ohne Affekt erinnert werden und dass eine Erinnerung in der Regel nur nachträglich zum Trauma wird.

Für Benjamin ist das **Gedächtnis**, wie es die Kritische Moderne seit Baudelaire und mit Proust kennt, die **Spur eines verschütteten Ursprungs**, ein **Symptom**, ein **Fragment** außerhalb eines größeren Zusammenhangs. Dies führt zu einem **Schock des Fragments**, einem **Schock durch das fragmentarische Gedächtnis**, dass es **nur eine Art Spitze des Eisberges** erinnert. Dies darf aber nicht dahingehend interpretiert werden, dass die **Wiederherstellung der Verbindung des Fragmentes zu seinem Ganzen** die Integrität von individuellem und kollektivem Gedächtnis wiederherstellen könnte. Die **menschliche Wahrnehmung als Schock** und der **Fragmentcharakter der Schockerfahrung** darf als gemeinsame **Spur der kritischen Moderne** gewertet werden, welche als Grund der Erinnerungskulturen Ende 2000 in das Zentrum des Interesses rücken. Solches zeigt sich unter anderem an einem Boom von Trauma-Büchern.

Zu einer Krise der Erinnerung kommt es, wenn der Raum von Politik und Geschichte nicht mehr mit dem Raum der Moral übereinstimmen. Dies ist der Fall, wenn der Raum von Politik und Geschichte beginnt mit dem Raum der Bilder und Medien übereinzustimmen (Benjamin: Surrealismusaufsatz). Dies Problem haben wir besonders bei Houellebecq und Beigbeder, wo eine Art Ökonomisierung der Literatur durch Werbestrategien zur Steigerung der Verkäuflichkeit eintritt. Die **Bildräume der Moderne** sind die Räume der Bilder und Medien. Es folgt die Pluralität des 19. Jahrhunderts, welche ein Erbe der späten Moderne ist. Hieraus folgt eine Standardisierung des Pluralismus des 20. Jahrhunderts. Nach Auschwitz und dem 2. Weltkrieg ersetzt der traumatisierte Blick **die historische Referenz**. Das Trauma des Fremden, der **Schock des Entzugs**, multiple Ordnungen, welche sich in der Idee des Erhabenen bei Kant bereits ankündigen, führen zu schockartigen **Übertragungen von**

kollektivem Unbewussten auf das Individuum, welche letzteres nur nachträglich durch Techniken der Erinnerungsarbeit, wie etwa dem Verfahren der Memoire involontaire auflösen kann. Die Erinnerungskulturen Ende 2000 legitimieren sich im Zeichen dieser Problematik.

Zur **Erforschung der Traumenbildung** ist eine **Archäologie der Problematisierungen der Moderne** nötig, welche durch die Erforschung von **Zeitkulturen** geleistet werden kann. Wichtig wird etwa wie Schriftsteller mit dem Phänomen Trauma und Schock umgehen, welche Methoden der Enttraumatisierungsarbeit sie anwenden.

Bons Trauerarbeit, Beigbeders Wiederholungsstrategien und Houellebecqs chialistische Selbstanalyse sind Erinnerungskulturen. Erinnerungskulturen werden hier im Sinne von Techniken verstanden, welche unbewusstes, konflikthafte Material einer Bewusstwerdung, Bearbeitung, und Beeinflussung zugänglich machen. Die Verbindung von kultureller und epistemischer Pluralisierung und die uniformierende Medienkonvergenz stellen kulturelle Ordnungsmuster des 20. und 21. Jahrhunderts in Frage. Gentechnik und künstliche Intelligenz fragen nach Grenzen des Menschlichen. Die posthumane Ethnographie zeigt, dass Fremdes das Menschliche sprengt.

Die Kreuzung Mensch-Alien ist eine kategoriale Mischung hybrider Wesen (= Cyborgs), die auf eine postorganizistische Anordnung der Dinge hinweist, bei der sich Natur und Technik nicht mehr verähnlichen lassen. Science-fiction-Autoren kennen die **Vision einer heterotopischen Welt**, in der der Mensch von dem Fremden (Aliens) ethnographisch observiert, typologisiert, kartographiert, und überschrieben wird und in der es zu **kolonialisierenden Praktiken und Reproduktionstechniken** kommt. Diese alptraumartigen Visionen dürfen in dem Frageensemble nach der Episteme von Jahrhundert/Jahrtausendwenden nicht fehlen, weil sie die Werdensprozesse von 2000 an hinterfragen. Die Erinnerungskulturen, welche das von Menschen hervorgebrachte Traumatische problematisieren, kommen in Hinblick darauf nicht umhin, nach dem Traumatischen zu fragen, welches durch die Kreuzung Mensch-Alien hervorgebracht werden könnte. Die Erinnerungskulturen des Traumatischen müssen also auf den Paradigmenwechsel ausgeweitet werden, welcher sich mit der **Problematik „pro Fremdes oder pro Eigenes“** beschäftigt. Diese Paradoxien müssen inszeniert werden, weil sich das kognitive Potential dieser Phantasien auch in der **Infragestellung der Normalität und ihrer kategorialen Grundlagen** entfaltet. Die Frage nach dem **Terror der Vernunft** steht in Zusammenhang mit der **Geschichte des Wahnsinns in der Gesellschaft**.

1.5. ZEITKULTUREN ALS ERINNERUNGS-RÄUME – ASSMANN

1.5.1. UNSCHULD DER ERINNERUNG ⁶¹

Aleida Assmann unterscheidet drei Formen von Gedächtnis, das **kommunikative**, das **kollektive** und das **kulturelle**. Das kommunikative umfasst die subjektiven Erinnerungen der **Individuen**, das kollektive die der **Sieger und Verlierer**, der Opfer und Täter und das kulturelle spiegelt sich in den **Institutionen und Medien** wider.⁶² Martin Walser möchte sich nicht in seine individuelle Erinnerung hineinreden lassen und fordert in der Tradition von Proust **das Recht gelebter Erfahrung**, die sich von **retrospektiven Deutungsmustern** fernhält. „Es ist mir, zum Beispiel, nicht möglich, meine Erinnerung mit Hilfe eines inzwischen erworbenen Wissens zu belehren ... Das erworbene Wissen über die mordende

⁶¹ Wir folgen Bathrick, David: *Streitkultur als Erinnerungsgeschichte- Aleida Assmann liest Martin Walser*, in: Kulturphilosophen als Leser. Hrsg. von Heinz-Peter Preußner ... Göttingen. 2006. S. 368 – 379.

⁶² Assmann und Frevert: *Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit den deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, (Anm. 1), 36 – 42.

Diktatur ist eins, meine Erinnerung ist ein anderes ... Sobald ich jemanden teilnehmen lassen möchte, merke ich, dass ich die Unschuld der Erinnerung nicht vermitteln kann.“⁶³

Diesem **Recht auf Unschuld der Erinnerung** begegnen wir in unseren zu behandelnden Romanen wieder. Houellebecqs Helden lassen sich in ihren Wünschen nicht von der Psychoanalyse belehren, um ihren ‚neurotischen Widerstand‘ mit sogar gemeingefährlichen Folgen (siehe Tisserand in der AdK) aufzugeben.

Bon spricht vom ‚tresor intime‘ der Kindheit als Urbild utopischen und paradiesischen Ursprungs und Zufluchtsort vor den zerstörerischen Gewalten der Wirklichkeit, was die Unveränderlichkeit und das Geschütztwerden der Primärerfahrung (Koselleck) dieser Kindheit nahelegt.

Beigbeders Helden verfügen so gut wie gar nicht über authentische (Primär-)Erfahrungen, was durch seine Form der Recycling-Literatur, die sich in einer Zitat- und Collagentechnik äußert, ausreichend bewiesen sein dürfte.

Assmann sieht diese Haltung Walsers als eine, bei der sich das kommunikative Gedächtnis des Einzelnen im Namen der radikalen Andersheit des Individuums in ein ‚**inkommunikables**‘ verwandelt. Da es laut Lacan keinen ‚Anderen des Anderen‘ gibt⁶⁴, dessen Rede von einem Metadiskurs wie in der Wissenschaft auf wahr oder falsch überprüft werden könnte, muss die Forderung von Walser, Houellebecq und Bon nach Respektierung der Unschuld ihrer Erinnerung mehr als ernst genommen werden. Wir verweisen auf Kants Aufsatz *Was ist Aufklärung?* in dem konstatiert wird, dass zwar der Beamte als Beamter am Staat keine Kritik üben dürfe, ihm dies aber als Privatmann zustünde. Umgekehrt darf behauptet werden, dass dem Privatmann die Art und Weise seiner Erinnerungen nicht vorgeschrieben werden können.

Man wirft Walser vor, dass er seine Erinnerungen nicht dem normativen Grundkonsens anpassen wolle. Die **Forderung nach Konsens** stammt von Habermas’ *Theorie des Kommunikativen Handelns*, der gegenüber Lyotard nach Dissens und *Widerstreit* verlangt. Walsers Buchtitel *Verteidigung der Kindheit* (1991) ist programmatisch. Walser sieht im Triumph der Simulakren und der Hyperrealität die Bestätigung der **Bedrohung** seiner identitätsverbürgenden, individuellen Erinnerung. Man wirft Walser **Kommunikationsverweigerung und Solipsismus** vor. Auf der anderen Seite hält man ihm zugute, dass seine **Forderung nach authentischer Vergangenheit** Prousts *Mémoire involontaire* ähnlich sei. Dies halten wir im Zusammenhang stehend mit der **Zertrümmerung der Aura des Kunstwerks**, das heißt der Aufhebung seines **Kultwertes**, der im Zusammenhang der **Tradition** steht, zugunsten seines Ausstellungswertes. Walser wehrt sich so gegen das Ende des Kunstwerks, Postliterarizität, Posttraditionality, Schisma als übersteigerte Zukunftserwartung des Unmöglichen.

Seine Verteidigung der Kindheit wird so zum **Cogito** und Ruf nach **Einmaligkeit und Différance** im Zeitalter der **Gleichschaltung und Globalisierung**. Was von Walser hier gesagt worden ist, trifft auch auf Bon und Houellebecq, wie wir unten sehen werden, zu. Letztere beiden versuchen in einer Zeit, wo es eigentlich keine Erfahrung (und dadurch auch keine Erzählung mitsamt einem Erzähler) mehr gibt, weil diese durch Reizüberflutung, Schocks, Traumen, Zerstörung der Aura in atomisierte Erlebnisse zerfällt, mittels des Récit, der Trauerarbeit, der Kindheitsrückwendung die **Synthese einer Erfahrung** wiederherzustellen. Inwieweit die Literatur zum Austragungsort ethischer Fragen werden darf und soll, wäre zu fragen? Der Roman ist Diskurs des Anderen, von dem es keinen Anderen

⁶³ Walser, Martin: *Über Deutschland reden. Ein Bericht*. In ders.: *Ansichten, Einsichten, Aufsätze zur Zeitgeschichte*. Frankfurt am Main, 1997, S. 896f.

⁶⁴ Lacan: *Schriften II*, a.a.O, S. 192: „Es gibt keine Metasprache, die man sprechen könnte ... Es gibt keinen Andern des Andern ... Es dreht sich hier nicht um transzendente Signifikanten.“

gibt und somit keinen Normierungen unterworfen. Weiterhin darf die ‚Freiheit der Kunst‘ nicht angetastet werden.

1.5.2. ERINNERUNGS-RÄUME⁶⁵

FORMEN UND WANDLUNGEN DES KULTURELLEN GEDÄCHTNISSES

In ihrem Buch *Erinnerungs-Räume* untersucht Aleida Assmann, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. Welche Funktionen hat das Kulturelle Gedächtnis? Zunächst sind unterschiedliche **Gedächtnistheorien**, -diskurse, begriffliche Klärungen zu untersuchen. Dann kommt man zweitens auf die **Medien** und drittens auf die **Speicher** des Gedächtnisses zu sprechen. Pierre Noras wichtige Abhandlung mit dem Titel *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* (AM ⁶⁶) zeigt bereits, dass es gerade um die **Differenz** zwischen reiner, chronologischer und modellierter Zeit geht, welche für die Erforschung von Zeit-Kulturen wichtig ist. Assmann weist auf die ‚**Logik des abhanden gekommenen Phänomens**‘ hin, der gemäß sich Bewusstsein von und für irgendetwas generell ‚im Zeichen des Abgelaufenen‘ entwickelt. Das Thema ‚**Nachträglichkeit**‘, das im Zusammenhang mit dem Phänomen des **Steppunktes** steht, wird uns im Zusammenhang von Zeitkulturen, der Différance, dem Versuch das Ungedachte zu denken und den Aporien der Moderne immer wieder beschäftigen. Sollte das Phänomen von Erinnerungsräumen auch **im Zeichen des Abgelaufenen stehen**? Aleida Assmann verneint und bewahrheitet damit nicht die Weisheit Hegels, dass die **Eule der Minerva** erst in der Dämmerung ihren Flug ansetzt, und dass das Wesen dessen, was ist, erst erkannt werden kann, wenn es ge-wesen ist. „Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, ist eine Gestalt des Lebens als geworden, und mit Grau in Grau lässt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen, die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.“ (AM ⁶⁷)

Dennoch streitet Assmann den **retrospektiven Charakter** der Erinnerung nicht ab. Alles Bewusstsein von etwas ist nachträglich, entwickelt sich erst mit der Zeit. In diesem Zusammenhang darf bemerkt werden, dass sich Derridas Konzept von der Différance ebenfalls dieser Wahrheit verdankt, die ‚différance‘ ist im Französischen auch der zeitliche ‚Aufschub‘.

Der These, dass es **kein Gedächtnis mehr** gäbe, geht Assmann nach, indem sie eine bejahende und eine verneinende Variante davon auffindet und dann nach der **Art des Gedächtnisses** fragt, welches im Zuge der Zeitkulturen und der Postmoderne auf der Strecke geblieben sein soll. Wirkliches Wissen ist nicht Auswendigwissen. **Das echte Wissen**, wie es bereits in Platons *Phaidros* bestimmt worden ist, konstituiert sich durch eine **Kritik an der Schrift**. Was eingepreßt ist, ist nicht der **Standard der Vernunft**, ist nur Empirie. **Wissen wird durch Vergessen gewonnen**. In der Narratologie begegnen wir dem Phänomen der **Ellipse** bzw. des Suspense. In der Ellipse ist die Erzählzeit gleich null. Das umgekehrte, komplementäre Phänomen ist die **Beschreibung**, bei der die erzählte Zeit gleich null ist.

In Hinblick auf Bon, Houellebecq und Beigbender ließe sich fragen, was sie durch ihre Gestaltungen nicht gestalten. Jede Gedächtniskunst steht in engem Zusammenhang zur Kritik und Kultur, und ganz besonders zur **Krise des Gedächtnisses**. Die Krise des Gedächtnisses äußert sich bei Bon darin, dass man auf diese durch den **Zwang zur Trauerarbeit** auf die

⁶⁵ Wir beziehen uns in unseren Ausführungen auf: Assmann, Aleida: *Erinnerungs-Räume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Erster Teil: FUNKTIONEN, I. Das Gedächtnis als ‚ars‘ und ‚vis‘ und II. Die Säkularisierung des Andenkes – Memoria, Fama, Historia, München 1999, S. 11 – 55.

⁶⁶ Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1990, S. 11.

⁶⁷ Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Frankfurt Main 1972, S. 14.

Vergangenheit rekurriert, bei Houellebecq darin, dass die **Fortschrittsvisionen ad absurdum** geführt werden, und bei Beigbeder, dass es in der Ewigen Wiederkehr des Gleichen **keine Zukunft mehr** gibt.

Ist im Antiken Griechenland das Vergessen Lethe genannt worden, ein Fluss der im Reich der Toten floss und positiv konnotiert gewesen ist, kommt es im Laufe der Geschichte des Gedächtnisses immer wieder zu Diffamierungen desselben im Namen der Vernunft.

Es darf sogar von einer Feindschaft der beiden Bewusstseinskategorien **Wissen - Vergessen** gesprochen werden. Wird Gedächtnis als **Bildungsgedächtnis** aufgefasst, ist die Rede mitunter von einem kulturellen **Gedächtnisschwund**. Diese These ist nicht uninteressant. Die Frage nach dem, was aus dem Kulturellen Gedächtnis, einer zwar etwas magischen und souveränen Kategorie, verschwindet und anderem, neuen Platz machen muss, eröffnet uns einen Zugang zu den Romanen von Bon, Beigbeder und Houellebecq. Denn die Naivität, der Minimalismus und der Suspense, der in der Erzähltheorie Ellipse oder Auslassung genannt wird, setzen gezielt eine Art ‚Gedächtnisschwund‘ ein, um ‚nomadologische Themen‘ aufzugreifen, die das Andere von einem Denken nach dem staatlichen Modell darstellen. Im Hinblick auf Beigbeder wird von ‚Schwundstufen des Mythos‘ die Rede sein (siehe unten).

Doch wir wollen uns erst mit anderem beschäftigen. Gibt es **Herkunftslinien der Erinnerungen**? Sind diese zu beeinflussen? Freuds psychoanalytischer Behandlungstechnik gemäß ist alles Vergessen Verdrängung, also ein Widerstand, welches aber durch die psychoanalytische Grundregel der Assoziationstechnik, welche darin besteht, alles dem Analytiker mitzuteilen, was einem einfällt, selbst für die Wahrheitsfindung scheinbar Unwesentliches, aufgehoben werden kann. Alles Vergessen ist aufhebbar. Die **schriftliche Fixierung** von Träumen des Analysanten als überaus wichtige Manifestationen des zu analysierenden Unbewussten ist ebenfalls nicht notwendig, es genügt die mündliche Erzählung beim Analytiker, auch wenn sie lückenhaft und bruchstückhaft ist. Der Analytiker braucht sich keine Notizen zu machen, wichtige Sachen aus früheren Analysestunden fallen ihm in der Regel genau im richtigen Moment wieder ein. Es kann der Fall eintreten, dass der Analysant zwar die gesuchte Erinnerung nicht verdrängt hat, das ‚eigentlich immer gewusst hat‘, aber nicht weiß, dass sie es ist, die zur Aufklärung der Symptome wichtig ist. Die Wahrheit muss in diesem Fall nicht erst gesucht werden, sie besteht bereits, muss aber ‚wiedererinnert‘ werden.

Von daher ist es notwendig, die **Gegenüberstellung von Vergessen und Erinnern** fahren zu lassen. „Im Zustand des Vergessens aber kann ich keine Wahl mehr treffen und werde mit allen meinen sich als gleichgewichtig gerierenden Erinnerungen konfrontiert. Wie kann man da auswählen? Wie kann man sich in dieser Masse zurechtfinden, die noch nicht einmal wie das Labyrinth die Struktur eines Irrgartens aufweist. Es gibt weder Wege noch falsche Richtungen. Es gibt überhaupt keine Richtungen und Hinweisschilder mehr.“ bemerkt zu diesem **Phänomen der Orientierungslosigkeit** des modernen Dichters seit Proust, der gezwungen ist, sich auf die Suche nach der verlorenen Zeit zu machen, um die nötige Erinnerung wiederzufinden, die allen anderen einen Sinn zu verleihen vermag, Clément Rosset.⁶⁸ Von daher vermögen die Erinnerungsräume und Zeitkulturen dazu beizutragen, den rechten Weg wiederzugewinnen.

Die Frage, wie sich **kollektive Generationen** in übergreifenden Verständigungsgrundlagen und Verstehensfähigkeiten zueinander verhalten, ließe sich auch durch die Psychoanalyse erklären, es handelt sich dabei um Phänomene der Übertragung von unbewußten Verwandtschaftsstrukturen. Die Frage der **Kommunikation zwischen Epochen und Generationen** gehört hierher, beschäftigt die Ideen- und Epochenwissenschaftler und ist

⁶⁸ Rosset, Clément: *Das Reale. Traktat über die Idiotie*. Frankfurt am Main, 1988, S. 21.

nicht denkbar ohne einen **Fundus** an gemeinsamem Wissen, zu dem auch die Kenntnis von bestimmten literarischen Werken zählt. Große, alte Texte wie der *Faust* von Goethe sind nur lesbar auf dem obligatorischen Hintergrund großer älterer Texte, dies meint, dass zum Verständnis des Teufelspaktes in *Faust I* etwa die Hiobgeschichte aus der Bibel gekannt werden muss.

Man unterscheidet zwischen Kulturellem und Kommunikativem Gedächtnis. Letzteres umfasst gute **drei Generationen**, in denen Vergangenes von den Großeltern an die Enkel weitergegeben werden kann. Eine Generation wird mit 30 Jahren gerechnet. Darüber hinaus spricht man von einer **Parallele zwischen kulturellem und kommunikativem Gedächtnis**. Unter einer **Gedächtniskrise** lässt sich die **Abkoppelung der Gegenwart von der Vergangenheit** verstehen. Dies soll uns als These dienen. Der Ausdruck von der ‚unwiderruflich toten Vergangenheit‘ muss in die Überlegungen einer Erinnerungskultur einbezogen werden. Gemeint ist der Teil der Vergangenheit, welcher so gut wie keine Relevanz für eine bestimmte Zeit mehr hat. Dies heißt nicht, dass es zu anderen Zeiten und unter anderen Bedingungen zu keiner **Aktualisierung** kommen kann.

Damit im Zusammenhang steht der Begriff der ‚**invention of tradition**‘ aus der Historiographie und meint, dass alle Tradition nichts Naturgegebenes ist, sondern konstruiert wird, wie Zeitkulturen. Die Begriffe der ‚Wärme der Tradition‘, des ‚Schweigens des Brauchtums‘, oder der ‚Wahrheit des Überlieferten‘ treten zu bestimmten Zeiten auf, wollen mahnen, müssen ernst genommen, aber nicht überbewertet werden. Mit Nietzsche ist nach ihrem ‚Nutzen und Nachteil für das Leben‘ zu fragen.

Aleida Assmann nimmt eine Art **Grundwillen zur Historizität** an, was hieße, dass das ‚Geschichtlich-denken-und-handeln‘ willentlich beeinflusst wird und werden kann. Bei Heidegger sind wir der Notwendigkeit von Geschichtlichkeit und Innerzeitigkeit begegnet, um zur Eigentlichkeit zu gelangen. Assmann bezieht die Gedächtniskrise auf das sogenannte **Erfahrungsgedächtnis**, welches in Deutschland in Verbindung mit der **Judenvernichtung** gesehen werden muss. **Reine Vergangenheit**, welche der ‚Geschichte‘ entspricht, bedeutet **aussterbende Erinnerung** nach Koselleck, weil nicht alles erinnert werden kann und es darauf ankommt, **was und warum** es erinnert wird.

TRAUMA ALS ZEITERFAHRUNG DER JAHRTAUSENDWENDE

Geht noch gegenwärtige Vergangenheit über in reine Vergangenheit, hat man es mit einer **Ablösung** von lebendiger Geschichtserfahrung durch wissenschaftliche Geschichtsforschung zu tun, was nicht die Aufgabe des Historikers schmälern soll, welche ohnehin nicht darin besteht, Fakten aneinanderzureihen. Je weiter ein Ereignis zurückliegt, desto objektiver kann es betrachtet werden. Diese Weisheit bezieht Michel Foucault in seiner *Archäologie des Wissens* in dem Kapitel „Das historische Apriori“⁶⁹ in seine Überlegungen über die Ordnungen des Diskurses mit ein, dürfte sie doch weiterhin erklären, dass ein Diskurs nicht ewig währt, sondern Wandlungen, Brüchen, Diskontinuitäten unterworfen ist.

Für uns wird dies entscheidend, weil wir es mit einem Textkorpus zu tun haben, der zeitgenössische Schriftsteller betrifft, die zwar zeitgeschichtlich von sich reden machen, von denen aber noch nicht feststeht, ob sie epistemologisch gesehen eine ebensolche Relevanz erlangen werden. Weil das ‚Eisen noch heiss‘ ist und noch geschmiedet werden kann, wirkt solches zurück auf die Marketingstrategien. Ein Autor gebraucht eine bestimmte, künstlerische Technik, um die Verkäuflichkeit seines Buches zu erhöhen, zuungunsten einer avantgardistischen. Dies kann zur Folge haben, dass sich nun seine Strategie durchsetzt und

⁶⁹ Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, a.a.O., S. 180 ff.

nicht die des avantgardistischen Dichters. Die Konsequenzen sind eine Art ‚natürlicher Auslese‘, die keine ist.

Assmann geht es um die **lebendige Geschichtserfahrung** und sie fragt nach deren Grundlagen, welche eher noch im Phänomen eines Kulturellen Gedächtnisses zu suchen sind, als in Aneinanderreihung von Fakten. Sie gibt weiter zu bedenken, dass man von einem **unaufhaltsamen Vergessensprozess gerade dann** sprechen darf, **wenn Geschichtserfahrung in der Verwissenschaftlichung mündet**. Dieses Paradigma zeigt die Dringlichkeit der Erforschung ästhetischer Phänomene, z. B. zeitgenössischer Romane, was wir in unserer Arbeit leisten wollen. Die Frage ist also nach anderen Arten der Geschichtserfahrung zu suchen, als die man in Geschichtsbüchern findet und die nicht die Ansicht bestätigen, dass ‚was man schwarz auf weiß geschrieben hat, kann man getrost nachhause tragen‘. Gerade diese Sentenz wird im Zeitalter sich perfektionierender Archivierungstechniken suspekt, weil die verbesserten Archivierungstechniken nicht das Erinnern, sondern das Vergessen befördern. Dies läuft auf eine Neubestimmung des Verhältnisses von **Theorie und Praxis**, sowie von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, von Gelehrsamkeit und Lebendigkeit, bzw. von Potentialität und Aktualisierung hinaus. Die Gefahr liegt jedoch darin, wie bereits Platon der Rede vor der Schrift den Vorzug zu geben und eine **Genieästhetik** wiederzubeleben. Zeitweise machte Derrida mit seinen Untersuchungen zu *Die Schrift und die Differenz*, sowie zur *Grammatologie* den Versuch, Schrift und Schriftlichkeit zur Grundlage der abendländischen Kultur zu erheben, doch scheint man diesen Paradigmenwechsel noch nicht bzw. nicht mehr nachzuvollziehen, falls man ihn je als solchen verstanden hat.

Mit anderen Worten versucht man in den Erinnerungskulturen und den Modellen eines Kulturellen Gedächtnisses die persönlich leibhaftige Erinnerung einem **Schreckbild der abstrakten Geschichtserforschung** gegenüberzustellen. Hier stellt sich nun schnell die Gefahr der Verzerrung durch persönlich leibhaftige Erinnerung ein und aus diesem Problemkreis folgt, dass **Objektivität** nicht nur eine Frage der Methode und der kritischen Standards ist, sondern eine Frage der **Mortifikation**, das heißt der **Abgestorbenheit im Sinne der unwiderruflich toten Vergangenheit**. Eine andere Perspektive sagt nun aber, dass je weiter man von Auschwitz entfernt sei, desto näher sei das Ereignis. Derartige Fragestellungen werden für uns in Hinblick auf unsere drei Romanciers Bon, Houellebecq und Beigbeder wichtig, weil sie die postmoderne Kardinalerfahrung des Traumas behandeln. Der Erzähler erzählt eine Geschichte, die nicht mehr von Heldentaten, Abenteuern oder Schocks, sondern von den Traumen seines Helden und deren Erledigung berichtet. Wo sind seine neurotischen Fixierungen, das heißt seine Subjektivierungspunkte, die seine Identität ausmachen, aber auch verhindern, dass er sein Glück finden wird. Bei Houellebecq führen die Traumatas in Selbstmord, Sektiererei und Wahnsinn.

Daraus folgt eine **Verschärfung des Gedächtnisproblems**, indem das Erfahrungsgedächtnis der Zeitzeugen in das kulturelle Gedächtnis der Nachwelt übersetzt werden muss, was in weiterer Konsequenz bedeutet, dass **eine gezielte Erinnerungs- und Vergessenspolitik** betrieben werden sollte. Solches leistet bereits der Erzähler eines Romans, indem er seine Erinnerungen auswählt. Diese Erinnerungspolitik hätte zur Folge, dass die **Selbstorganisation des Kulturellen Gedächtnisses** nicht mehr gegeben wäre. Nicht nur in der Politik spielen die **Medien** eine immer größere Rolle, auch auf dem Feld der Erinnerungskultur sind bestimmte **Arten des Gedächtnisses**, wie das Lern-, Bildungs-, und Erfahrungsgedächtnis im Rückzug begriffen gegenüber Medien, die von diesen cognitiven Leistungen suspendieren. Der **abstrakten Synthese** einer Geschichte stehen die unterschiedlichen, widerstreitenden Gedächtnisse entgegen. Diese bilden mit ihren je eigenen

Erfahrungen und Ansprüchen den vitalen, umkämpften **Teil der Gegenwartskultur**. Der Kampf um Anerkennung, wie ihn Hegel als einen zwischen Herr und Knecht beschreibt, wird so zum Kampf um die **Anerkennung von Lesarten von Geschichte** und somit von Realität. Bei Bon wird bewusst eine Multi-Perspektivität geboten, um der Täuschung zu entgehen, dass es nur eine Realität geben würde.

Es darf also behauptet werden, dass das **Interesse am Gedächtnis** über die in Konjunkturphasen üblichen, wissenschaftlichen **Mode-Themen** hinausgeht. Wie die moderne Hirnforschung bestätigen kann, kommt es bei dem, was wir Gedächtnis nennen, zum **Auf- und Abbau neuronaler Netzwerke**. In diesem Zusammenhang dürften sogenannte ‚rhizomatische Modelle‘, wie sie Deleuze und Guattari entwickelt haben, ihre Legitimation beanspruchen. Das Phänomen Gedächtnis darf als **transdisziplinär** verstanden werden, will sagen, dass es zwischen und innerhalb von den Disziplinen wichtig wird und von den jeweiligen Disziplinen widersprüchlich und kontrovers diskutiert wird. Eine solche Forschungsmethode versucht möglichst viele Ansichten auf das komplexe Erinnerungsphänomen zu ermöglichen und dabei längere **Entwicklungslinien** und **Problemkontinuitäten** aufzuzeigen. Eine **einheitliche Theorie des Gedächtnisses** kann es wegen der Widersprüchlichkeit, welche irreduzibler Teil des Problems ist, nicht geben. Was der Betrachter aus seiner Perspektive allzu oft vergisst, ist, **dass sich die Vergangenheit verändert, wie das Leben fortschreitet**. Wir haben es hier mit dem Phänomen des Steppunktes zu tun, der dazu angetan ist, Ereignissen einen neuen Stellenwert zu geben. Was dem Zeitgeist und der Zeitgeschichte als wesentlich erschienen ist, macht meist nicht das Wesen einer Zeit aus, wie es die Historiker aus gesicherter historischer Distanz bestimmen.

ENDE DER GESCHICHTE UND SUBJEKTPHILOSOPHIE

Die Gründe für die **neue Dominanz des Gedächtnisparadigmas** liegen in dem **Ende der Geschichtsphilosophie**, welches Phänomen im Französischen ‚posthistoire‘ genannt wird und ins Deutsche übertragen Posthistoire heißen müsste, was etwas holprig klingt und bis jetzt nur zögernd praktiziert zu werden scheint. Das Ende der Geschichtsphilosophie wollen wir auf das berühmte Ende der Geschichte verkürzen und wir verstehen zunächst darunter die Aufhebung der Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft, wie sie von Hegel in dessen wichtigstem Werk *Phänomenologie des Geistes* beschrieben wird. Gibt es keine Herren und keine Knechte mehr, gibt es auch keine Klassengegensätze und ergo keine Evolution mehr, der utopische Zustand einer klassenlosen Gesellschaft ist erreicht. (Fukuyama) Die Konzeption eines Endes der Geschichte kann allerdings dadurch kritisiert werden, dass man ein anderes Geschichtsverständnis hat, etwa das von Nietzsche, welcher meint, dass die Geschichte einer Sache in ihren Kämpfen um Selbstbehauptung und –erhaltung gesehen werden muss.

Bei Lyotard ist die Rede vom Ende der **Grands récits**. Dabei kommt es zu einer Betonung von **Gegenwartsvollendung**, die darin besteht, dass universalistische, **vereinheitlichende Diskurse keine Autorität** mehr beanspruchen sollten und nur ein Zustand des Dissenses zwischen lokalen Gruppen zu kreativen Innovationen führen kann. Die Auswirkungen auf Bildung, Kompetenz und Expertise, wenn alle gefragt sind, keiner mehr gehorchen muss, dafür aber alle befehlen können, dürften klar sein. Da die **Gegenwart vollendet** ist, bedarf es keiner Zukunftserwartungen mehr, ein Ende der Utopien ist ebenfalls erreicht. In Houellebecqs Roman *Die Möglichkeit einer Insel* wird aber gerade eine solche Utopie erneut beschworen und die Frage wäre, ob Lyotard vielleicht nicht ‚recht‘ bzw. warum Houellebecq soviel Erfolg mit diesem Roman hatte? Unsere Antwort darauf ist, weil er die Aporien des

Moderne-Postmoderne-Konzeptes aufzuheben versucht. Es ist davon auszugehen, dass Houellebecqs Utopie einerseits eine Persiflage auf alle Utopien darstellt und so das Ende der Utopien bestätigt, andererseits aber die Bedingungen, die keine Utopien mehr zulassen, überwindet. Assmann weist auf den Geschichtsphilosophen Michel de Certeau, einem Freund von Michel Foucault, hin, welcher *Das Schreiben von Geschichte* als ‚faire de l’histoire‘, also als Geschichte-machen, ansieht, welches weniger über die Geschichte, als über gesellschaftliche Zustände und ihre Bedingungen Auskunft gibt.

Geschichtsschreibung darf sich ihrer **medialen Selbstreflexion** nicht länger entziehen und muss von einem ‚Diskurs der Trennung‘ (de Certeau) von Realität und Diskurs, Sein und Sprache ausgehen, welcher Selektionen geschichtlicher Ereignisse vornimmt, die Geschichte nicht abbilden, sondern erst machen. Die Theorien von Le Goff und Pierre Nora gehen in dieselbe Richtung. Assmann sieht weiterhin das **Ende der Subjektphilosophie** und das des disziplinären Wissensparadigmas mit fortschreitender Spezialisierung dafür verantwortlich, dass das Gedächtnisparadigma in den Vordergrund gerät. War das Ich und Subjekt seit Descartes der unumschränkte Souverän des Bewusstsein, müssen wir seit der Entdeckung der Unbewussten durch Freud und seiner Strukturierung wie einer Sprache (Lacan) schmerzlich einsehen, dass das ‚Ich nicht Herr im eigenen Hause ist‘ und für diesen Notstand nicht einmal verantwortlich zu machen ist.

Dieses Phänomen legt nahe, dass sich die Aufmerksamkeit vom Bewussten zum Unbewussten und seiner Formationen wie Fehlleistungen, Träumen, Zwangssymptomen verschieben muss, um relevante Erkenntnisse zu gewinnen. Die kulturwissenschaftliche Thematik des Gedächtnisses wird somit ein neues Problemfeld, weil es nicht mehr darum geht, wie sich das Ich seines Seins vergewissert, sondern wie es ihm möglich wird, die Mechanismen seines Unbewussten zu ergründen, was im Zusammenhang mit den Funktionsweisen des Gedächtnisses steht. Beigbeders Romane werden für diese Thematik interessant, weil sie die Werbepsychologie als Manipulationen des Unbewussten zum Inhalt haben, siehe *Neununddreissig*. Die Gedächtnisproblematik wird eine besondere Art und Weise, gesamtgesellschaftliche Problemübergänge zu bearbeiten, weil sie durch eine Infragestellung des Subjektes die Grenzen zwischen Individuum und Kollektiv als Konstruktionen erkennt. Bei Foucault haben wir bereits die Notwendigkeit des modernen Cogitos erfahren, das Ungedachte denken zu müssen, was auf die Formen des Gedächtnisses und auch die Literatur Auswirkungen hat. Aber auch ein obsessiver Zug ist in der Gedächtnisforschung festzustellen. Die Besichtigung der **Schauplätze von Zerstörungen** und Katastrophen legt einen Zusammenhang **Zerstörung und Erinnerung** nahe. Die Konfrontation der Erinnerung mit den Schauplätzen, an denen das vergangene Geschehen stattgefunden hat, ist oft genug mit Enttäuschung und Ernüchterung verbunden, weil der reale Schauplatz mit dem in der Erinnerung fast immer differiert, was zu einer **Veränderung der Erinnerung** führt. Die Thematisierung von Erinnerung ist also wichtig. Gedächtnis kann als **Arche** angesehen werden, auf die das Wichtigste gerettet wird. Es ist also davon auszugehen, dass Erinnerungen einen besonderen **Stellenwert** haben. In der Psychoanalyse ist das neurotische Symptom dadurch verursacht, dass die **Verdrängung einer Erinnerung** stattfindet.

Die Verbindung von Erinnerung, Ort des ursprünglichen Geschehens und Heimat fällt auf. Ist es eine schöne oder eine schlechte Erinnerung? In diesen Zusammenhang dürfte auch die berühmte Formel von der ‚transzendentalen Obdachlosigkeit‘ bzw. Heimatlosigkeit stehen, die Lukács bereits vor dem 1. Weltkrieg als Hauptbeweggrund des modernen Romans in die Theorie eingeführt hat. Von daher dürfen wir auch im Nouveau roman, mit dem wir uns in dieser Arbeit beschäftigen, als einen privilegierten Gegenstand zur Erforschung von Erinnerungsräumen erkennen.

Im Verlauf des Lebens vergisst man das Schlechte und erinnert sich eher an das Schöne, sagen die Leute. Schön ist die Jugendzeit, sie kommt nicht mehr. In der Heimat gibt es ein

Wiedersehen. Erinnerung hat es mit der Zeit, der vergangenen, zu tun. Aber es gibt auch den Terminus ‚erinnerte Zukunft‘, der in Zusammenhang mit der Schocktheorie Walter Benjamins steht. In der modernen Lebenswelt kommt es zu Reizüberflutungen und **Schocks**. Unangenehmes und für die Situation Unwichtiges wird ins Unbewusste verbannt, aber in der Zukunft zu besonderen Gelegenheiten wiedererinnert, deren Auslöser beispielsweise der Genuss eines Madeleinetörtchen sein kann, wie das bei Proust beschrieben wird-wiedererinnert in der Art, dass die Erinnerung sich mit der gegenwärtigen Situation verquickt und dadurch als Vergangenheit aufgehoben und ‚gerettet‘ wird, das heißt, in einen größeren Sinnzusammenhang eingegliedert werden kann. Man hat es hier mit der Konzeption der **‚memoire involontaire‘** zu tun, welche das Gegenstück zur bewussten Erinnerung, welche ihre Ursprünge im Totengedenken haben dürfte, bildet. Gibt es ein lebensfeindliches, kulturelles Gedächtnis? Gibt es technische und kulturelle Medien des Gedächtnisses und welche sind dies?

Die bedeutendsten Vertreter der russischen Tartu-Schule Lotman und Uspensky gehen davon aus, dass **Kultur ein nicht vererbbares Gedächtnis des Kollektivs** sei. Daraus folgt, es gibt eine Angewiesenheit des kulturellen Gedächtnisses auf bestimmte **Praktiken und Medien**. Gedächtnis muss immer neu ausgehandelt, etabliert, vermittelt und angeeignet werden. Individuen und Kulturen bauen ihr Gedächtnis in Sprache, Bilder und rituellen **Wiederholungen** auf. Das Gedächtnis wird organisiert mit Hilfe externer Speichermedien, kultureller Praktiken und des kulturellen Gedächtnisses. Medien sind dabei materielle Stützen von letzterem. Das elektronische Netz löst die Schrift ab, Schreiben wird zu **Verknüpfung**. Im Zuge der neuen Textverarbeitungstechniken kommt es zu einer Verschiebung der Grundprämissen der Gedächtnistheorie. Die Schrift ist als zuverlässigstes **Dispositiv der Dauer** anzusehen. Das kulturelle Ziel einer überzeitlichen Dauer im Sinne von EWIGKEIT ist verbunden mit der abendländischen **Schriftmetaphysik**, welche erstens impliziert, dass Geist eine immaterielle **überhistorische Kraft** und zweitens Schrift dessen kongeniales **Medium** sei. Die Konzeption des Kulturellen Gedächtnisses kann diese Konzeption in Zweifel ziehen. Man sehe sich das **Prinzip des permanenten Überschreibens** und das Prinzip der Rekonstruktivität von Erinnerungen an. In der Speichertechnologie und Hirnstruktur wird das dauerhafte Einschreiben durch das Prinzip des permanenten Überschreibens ersetzt. Von daher ist auf Wiederholungsstrukturen in der Erzählung zu achten, hätten sie auch den Anschein von Redundanz. Nicht vergessen sollte man, dass der Körper **Erinnerungen durch Habitualisierung** verstärkt, was im Werk von Francois Bon wichtig wird, wo der eingeschlossene und disziplinierte Körper die Sprachlosigkeit des Zustandes einer Trauerarbeit der Moderne überbrücken muss und zum **Subjekt der Aussage** wird. Fast alle Helden von Bon haben eine **Narbe**, die verhindert, dass das Vergessen triumphiert. In der **Habitus**theorie von Bourdieu, in welcher auch Texten ein Habitus zugeschrieben wird, ist der Körper **verleiblichte Geschichte** und Körpersprache. Weiter verstärkt der Habitus Erinnerungen durch die Kraft der Affekte. **Der Affekt ist ein körperliches Ingredienz von Erinnerungen**. In Spinozas *Ethik* spielt der Affekt eine große Rolle.

BEMERKUNGEN ZUM TRAUMA

Der **Affekt** hat eine ambivalente Qualität. Er ist

- a) Zeichen von Authentizität, was wichtig werden wird im Hinblick auf die Inauthentizitätsdebatte von Mecke und Brandstetter hinsichtlich des Nouveau nouveau romans, wie wir in B.2 sehen werden, und er ist
- b) Motor der Verfälschung.

Das **Trauma** wiederum kann

a) als eine in den Körper eingelagerte Erinnerung, die vom Bewusstsein abgeschnitten ist, gesehen werden und

b) als körperlich eingekapselte Erfahrung, die sich in Symptomen ausdrückt und einer rückholenden Erinnerung versperrt. Wir werden dies bei den Traumen der Helden von Houellebecq in *Ausweitung der Kampfzone* und *Elementarteilchen* (besonders bei Bruno) bestätigt finden (siehe unten).

Die Psychoanalyse mit ihrer Neurosentheorie bestätigt dies. Das neurotische Symptom ist eine missglückte Verdrängung, aber auch Erinnerung.

Assmann unterscheidet **externalisierte und internalisierte Gedächtnismedien** und rechnet Schauplätze, die durch ein Geschehen zu Gedächtnisorten werden, zu den ersteren. Orte beglaubigen und bewahren Gedächtnis. Im Zusammenhang mit der Untersuchung von Michael Bachtins Theorie des **Chronotopos** im Roman werden wir wieder auf die **Wichtigkeit von Orten bei der Aneignung von Zeit** zurückkommen. Welche Rolle spielen Orte bei dem Kognitionsvorgang der Erinnerung? Pilger und Vergangenheitstouristen unterhalten spezifische Beziehungen zu Orten, um sie in Augenschein nehmen zu können. Der Pilger reist zu heiligen Stätten und der Historiker zu solchen, an denen ein welthistorisches Ereignis stattgefunden hat. Was finden beide an diesen Orten und kommt man umhin den Begriff der Aura, laut Benjamin der ‚einmaligen Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag‘, zur Erklärung dieses Phänomens zu Rate zu ziehen?

Die heilige Stätte, der Hain, der umgrenzte Bezirk, die Moschee, die betreten zu dürfen, man die Schuhe ausziehen muss, zeigt eine Beziehung zur Unalltäglichkeit, Abgehobenheit, Tabuisierung, Eingrenzung, Transzendierung. Auf der Pilgerfahrt oder bei dem Vergangenheitstourismus, welcher sich nicht allein in dem Ritus der Bildungsreise erschöpfen dürfte, kommt es zu **Reanimationen**. Der auserwählte Ort reaktiviert die Erinnerung und umgekehrt. Geisterorte spielen dabei eine wichtige Rolle, wenn

a) die **Überlieferung** abgerissen ist,

b) ein **freies Spiel der Imagination** in Gang gesetzt werden soll oder

c) der Einzelne eine **Wiederkehr des Verdrängten** beschwören möchte.

Ein weiterer **Gedächtnisort**, welcher aber nicht sinnlich konkretisierbar in Körper und Ort ist, ist **das Archiv**, wo Vergangenheit konstruiert und produziert wird. Als ein solcher Gedächtnisort wird das Archiv bestimmt

a) durch Interessen

b) durch die Medien der Aufzeichnung.

Das digitale Zeitalter erzeugt ein **neues Archivieren**. Inwieweit das **Archiv als Denkmal** kategorisierbar sei, wäre zu fragen, und ob diese Neubestimmung durch die sich perfektionierenden Archivierungstechniken geleistet werden kann. Foucault definiert als **Archiv das Ensemble von Bedingungen, welches Aussagen ermöglicht** (siehe oben). Weiterhin darf die **Kunst als selbst-reflexive Erinnerungsarbeit** verstanden werden, eine Idee, die uns ganz besonders interessiert, haben wir es doch mit dem Französischen Roman zu tun als Ausdruck von Kunst. Kunst darf als besondere Art von Erinnerungsarbeit verstanden werden. Reflexion heißt nach-denken und das Nachdenken des Menschen über sich selber als eine Erinnerungsarbeit im Medium Kunst könnte wesentliche Ausschlüsse über den Nutzen und Nachteil des Kulturellen Gedächtnisses für das Leben vermitteln. Weiter wird durch Reflexion Eingedenken praktiziert, das zur Konstruktion von Dauer und Kontinuität unabdingbar ist. Dabei wird es wichtig, auf welche Weise es zu dieser Konstruktion kommt, welche Vermittlungsstrategien von individueller und kollektiver Zeitlichkeit aufgeboten werden (siehe unten zu Beigbender).

In den Romanen von Houellebecq wird **das Kulturelle Gedächtnis der Hippie-Bewegung** in seinen gesellschaftlichen Auswirkungen gespiegelt. Seine Helden werden zu **Opfern des Liberalismus** auf allen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens, wie ihn die 68er gefordert

und verwirklicht haben. Das Unglück der Helden von Houellebecq wird vornehmlich soziologisch und kulturdiagnostisch hinterfragt, das heißt, der Erzähler macht gesamtgesellschaftliche Entwicklungen, Strömungen und Tendenzen dafür verantwortlich. Houellebecqs literarischer Diskurs partizipiert an dem der anthropologischen Wissenschaften Soziologie, Ökonomie, Biologie und Philologie, wobei es ihm aber nicht entgeht, dass der Mensch, um den sich dabei alles dreht, -dem Foucaultschen Paradigma gemäß- bereits verschwunden ist. Für seine Wahrheitssuche verlässt er sich abendländisch logozentrisch auf das **Prinzip der Kausalität**, welches zu jeder Wirkung eine Ursache zu finden hofft.

Kunst thematisiert **Prozesse von Erinnern und Vergessen**. In dem Roman *Elementarteilchen* erinnern sich die Helden Bruno und Michel gerade an ihre Pubertät, welche nicht allzu lang nach 1968 stattfand, und wie sie die ersten Früchte der sexuellen Selbstbefreiung des Individuums zu spüren bekommen haben. Da diese Liberalisierung gleichzeitig mit einem **Verlust an familiärer Geborgenheit** einherging, sind die Äußerungen Houellebecqs dazu meist negativ und lassen den Verdacht von **Antidemokratismus** aufkommen, aber nicht nur. Houellebecq weist mit solchem darauf hin, dass es in Grenzsituationen, ein Recht und sogar eine Pflicht auf die Rückkehr des Ressentiments geben könnte.

Inwieweit lässt sich **Kunst als Erinnerung** ansehen und welchen Nutzen hat dies für literaturwissenschaftliche Untersuchungen? In der Kunst kommt es zu einer Bestandsaufnahme und Verortung, die in anderen Systembereichen nicht vorgenommen werden kann.

Inwieweit in einer Kunst Erinnerungsarbeit geleistet wird, gibt Aufschluss über was? In den sentimentalischen Verlusterzählungen werden Wandlungsprozesse, die durch Fortschritts- und Modernisierungsdogmen gerechtfertigt werden, kritisch gespiegelt. Houellebecqs Erinnerungsarbeit in seinen Roman ist eine kritische, dekonstruktive. Es gilt im Sinne einer kritischen Geschichtsbetrachtung die Schatten der monumentalischen und antiquarischen Geschichtsauffassung zu destruieren, um Platz für Neues zu schaffen. 1968 wird von Houellebecq als Mythos entlarvt, der zeitweilig dazu führte, nachfolgende Generationen vor Ehrfurcht erstarren zu lassen. Die Tradition des Neuen und das Innovationsparadigma führt in der Moderne zu einer Art Herrschaft des Verdachts, der das Veraltete betrifft, zu einer Schreckensherrschaft des Neuen, Innovativen, welchem alles Andere weichen müssen, sowie einem gnadenloseren Generationenkampf. Man hat es Adorno gemäß mit der ‚Autorität des Neuen‘ zu tun.

Kunst wird Spiegel für Vergessen und Verdrängen im kollektiven Bewusstsein, kommt aber nicht einem pauschalen Verlust des kulturellen Gedächtnisses gleich, sondern kann zu einer **Rückkehr des Verdrängten** werden. An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, was ein kulturelles Gedächtnis verdrängt und wie die Gefahren dieser Verdrängung gemeistert werden können. Gerade hier kommt der Kunst eine besondere, einzigartige, entscheidende Rolle zu. Sie darf als erdabgewandte Seite der Geschichte, als Manifestation des Verdrängten und kollektiven Unbewussten genommen werden. Foucault würde sie als ein **Dispositiv** bezeichnen, anhand dessen es der Macht gelingt Wissen zu erlangen, welches ohne diesen Gegenstand ihr verborgen bleiben würde. Formelhaft wollen wir sagen, dass Kunst auch die neuen Formen zum Ausdruck bringt, in denen die Dynamik des kulturellen Erinnerns und Vergessens Gestalt gewinnt. Da François Bons Werk im Zeichen einer Trauerarbeit der Moderne steht, wird er ganz besonders wichtig für Erinnerungskulturen. Erinnerung ist kein so intensiver Zustand als Erleben, dient der Reproduktion, ist Folge eines Erschöpfungszustandes, aber auch eines Innehaltens und Zeitgewinnens.

Weiter sind nicht nur **Archive Zeugen des Vergangenen**, sondern auch **Waren**, deren **Abfall als negativer Speicher** bezeichnet werden darf. Man spricht in diesem Zusammenhang von einem **Latenzgedächtnis**, welches zwischen einem Funktions- und einem

Speichergedächtnis, zwischen einem **Präsenz- und einem Absenzgedächtnis**, auch von Generation zu Generation oszilliert. Die **Grenze zwischen Archiv und Müll** kann als beweglich angesehen werden. Dieses Thema wird für uns wichtig in Hinblick auf **Techniken des Textrecyclings**, wie wir es in der exzessiven Zitiertechnik und Intertextualität bei Beigbeder beobachten. Dies ist auch eine Kampfansage an das Innovationsparadigma und die Tradition des Neuen in der Postmoderne. Aleida Assmanns ‚zurück zur Erinnerung‘ stellt also einen Versuch dar, die Aporien und Selbstwidersprüche, in welche die **Gleichzeitigkeit von Moderne und Postmoderne** verstrickt sind, zu entwirren und das unvollendete Projekt der Moderne wieder aufzunehmen.

ARCHIV, MÜLL, DAS LITERARISCHE ZITAT, TEXTRECYCLING

Abfall ist nicht die letzte Stufe eines Dinges, sondern nur die Phase von dessen **Entfunktionalisierung**. In dieser Phase fällt ein Gegenstand aus dem **Nützlichkeitskreislauf** heraus. Dies bedeutet für **das literarische Zitat** eine Veranschaulichung seines artifiziellen und L’art-pour-l’art-Status. Der schöne Schein entzieht sich der **Zweckrationalität**, der Instrumentalisierung, der Kapitalisierung, sowie der Herrschaftsausübung durch Aufklärungsprozesse. Nach dieser Neutralisierung gewinnt Abfall eine **neue Bedeutung** und einen **neuen Status**, er bleibt aber ein bedeutungstragendes Zeichen. Der **Überrest** wird zu einem **Semiophor**, einem sichtbaren Zeichen, welches für Unsichtbares und **Ungreifbares**, Vergangenheit und Identität steht. Wir möchten hinzufügen, es dient als Dokument und Spur. Die Spur wird in der Philosophie von Levinas, Derrida und Ricoeur zum entscheidenden Element in den historischen Wissenschaften, die Aporien von individueller und kollektiver Zeitlichkeit zu vermitteln, wie wir im Kapitel zu Beigbeder zeigen werden.⁷⁰ Der historische oder künstlerische Blick kann **die Prosa der Rückstände** noch in die **Poesie der Erinnerung** verwandeln, aber vieles soll und kann nicht zurückgeholt werden. Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit* lässt ihn bis an den Punkt gelangen, wo diese in die wiedergefundene Zeit umschlägt, von wo aus ihm eine **fundamentale Neuinterpretation der Erlebnisse des Helden** gelingt und ihn zu einer linearen, chronologischen Schreibweise zurückkehren lässt. Dies bedeutet für uns, dass die Erinnerungsarbeit nicht notwendig sich tot läuft bzw. ewig im Leeren kreisen muss. Nach dem Verhältnis von dem erinnerten Vergangenen zu der Gegenwart, in der erinnert wird, bleibt natürlich zu fragen, denn Erinnerung findet immer in der Gegenwart statt (die Frage des Augustinus). Für Deleuze ist **das erinnerte Combray** von Proust ein anderes (siehe oben). Überreste als Archiv, sowie Abfall, bei dem man betrachten kann, was von einer Sache noch übrigbleibt, lassen sich niemals ganz aufheben. Abfall steht im Verhältnis zum Archiv, wie Vergessen zu Erinnern, so dass künstlerische Installationen und phantastische Erzählungen, die das Gedankenexperiment einer **Gesamtarchivierung des Abfalls** nahelegen zur künstlerischen Veranschaulichung dieser Idee werden können.

ARS UND VIS

Die Funktionen des Gedächtnisses werden zuweilen als ‚Ars‘ und ‚Vis‘ unterteilt. Bei Ars handelt es sich um die Künste und Hilfstechniken des Memorieren. Bei Vis um die natürliche oder lebendige Erinnerung, wie sie unwillentlich als *Mémoire involontaire* geschieht. Die literaturwissenschaftlichen Wege zum Gedächtnis begeht man am sichersten auch durch das Begriffspaar Ars und Vis, welche durch einen Einstieg in die **römische Mnemotechnik** erklärt werden können.

⁷⁰ Siehe Kapitel B.4.3: *Archiv, Dokument und Spur als Neueinschreibung der erlebten Zeit*

Gedächtniskunst ist eine Technik, hat eine **Tradition** und eine **Gründungslegende**. Letztere geht auf Simonides zurück. Aus Elementen von Orten und Bildern wird eine Art **mentale Schrift** entwickelt, mit der in das Gedächtnis **wie auf eine leere Seite** geschrieben werden kann. Es handelt sich um **Speicherung und Rückholung**, wobei **keine zeitliche Dimension** hineinspielt. R. Lachmann und D. F. Yates haben sich mit der Mnemotechnik und ihrer Beziehung zu Dekonstruktion, Psychoanalyse und Intertextualität beschäftigt.

Die Antike und ihre **Tradition der rhetorischen Memoria** dienen der Aufklärung des Phänomens Kulturelles Gedächtnis nicht selten als literaturwissenschaftlicher Forschungsansatz. Sind bereits in der Psychoanalyse Lacans die beiden rhetorischen Figuren der Metapher und der Metonymie wichtig geworden, Formationen des Unbewussten, welches wie eine Sprache strukturiert sei, zu erklären, wobei die Metapher mit dem Traummechanismus der Verdichtung und die Metonymie mit dem der Verschiebung gleichgesetzt wird, wie sie von Freud in dessen *Traumdeutung* beschrieben werden, wendet sich die neuere Forschung wieder verstärkt der **Rhetorik** zu, wie wir später auch bei dem Theoretiker Semsch im Zusammenhang mit der Deutung von François Bon sehen werden. Assmann bekundet ihr Interesse, Zugänge zum Gedächtnisthema zu erschließen, die auf der Basis einer **topologischen Wissensorganisation** basieren. Dies will sagen, dass man beachtet, dass das Gedächtnisinhalte zwar sukzessiv bzw. diachron gespeichert, aber im Moment ihrer Abrufung gleichzeitig bzw. synchron vorhanden sind, was ein räumliches Strukturmodell nahelegt.

Ähnlich argumentiert auch Lacan mit topologischen Gesichtspunkten, um unbewusste Phänomene der psychopathologischen Symptombildung zu erklären, bestehen doch ältere Bahnungen der Gedächtnisspuren neben neueren Gedächtnisinhalten. Kann eine stresshaft bedingte Aktualneurose auf Dauer nicht überwunden werden, kann davon ausgegangen werden, dass Fixierungen aus länger zurückliegenden Entwicklungsperioden dafür mitverantwortlich sind. Insgesamt gilt in der Psychoanalyse, dass das Unbewusste keine Zeit kenne.

Zusammenhänge zwischen **Erinnerung und Identität** bedingen eine weitere Fragestellung, welche das Verhältnis von Gedächtnis als **Potential** oder **Virtualität** und seiner **Aktualisierung** klären möchte. Letzteres ist in der **Theorie der Dauer** bei Bergson entscheidend, wobei diese durch die **Intuition als wissenschaftliche Methode** bestimmt werden kann.⁷¹ Wieviel Erinnerung braucht der Mensch, um seine Identität zu erhalten? Auch hier kann auf psychoanalytische Erklärungsmuster zur Exemplifizierung zurückgegriffen werden. Man spricht in psychischen Krisenzeiten von der ‚Regression (Zurücksinken auf frühere, überwundene Entwicklungsstufen) im Dienste des Ichs‘. Kulturelle Akte des Erinnerns, Andenkens, Verewigens, des Rückbezuges und gleichzeitigen Vorwärtswurfes könnten analog betrachtet werden, kommt es doch -wie wir zu Assmanns Ausführungen ergänzen wollen- laut Marx nur zu ‚Revolutionen in Vergangenheitskostümen‘, was er folgendermaßen verdeutlicht:

„in solchen Epochen revolutionärer Krise beschwören sie [die Menschen] ängstlich die Geister der Vergangenheit zu ihrem Dienste herauf, entlehnen ihnen Namen, Schlachtparole, Kostüm, um in dieser altehrwürdigen Verkleidung und mit dieser erborgten Sprache die neue Weltgeschichtsszene aufzuführen. So maskierte sich Luther als Apostel Paulus, die Revolution von 1789 – 1814 drapierte sich abwechselnd als römische Republik und als römisches Kaisertum ...“⁷²

Generell muss aber auch das Verhältnis aller Rückschauen zu dem **Phänomen der Nachträglichkeit jeglichen Sinns** mit ins Kalkül gezogen werden. Vor kurzen erst Erlebtes dürfte wohl kaum eines Vergangenheitskultes für würdig erachtet werden. An dieser Stelle

⁷¹ Vergleiche hierzu unter Punkt B. 1.3.3.2: GEDÄCHTNIS UND ERINNERUNG.

⁷² Marx, Karl: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, in: MEW, Bd. 8, S. 115

möchte ich auf Heideggers Seinsfrage hinweisen, welche darin besteht, Seiendes in seinem Sein und so in dessen Sinn zu verstehen. Oftmals bedarf es besonderer Grenz- und Lebenssituationen, dass gewisse Fragen überhaupt gestellt werden können. Heidegger sagt daher **in zenbuddhistischer Manier**: „Fragen können heißt: warten können, sogar ein Leben lang.“⁷³ Dass der Stand der Identität manche Frage der Erinnerung begünstigt oder auch hemmt, geht in dieselbe Richtung, ebenso die Tatsache, dass ein verdrängter, nicht erinnerbarer Gedächtnisinhalt neurotische Symptome erzeugen kann. Mit Ars, dem Speichern, ist das mechanische Verfahren der Gedächtnisarbeit gemeint und verweist auf die **Identität von Einlagerung des Gedächtnisinhaltes und seiner Rückholung**, es hat materielle Stützen, **Wissensgegenstände**, wie die Schrift etwa. Cicero, der Vertreter der römisch-stoischen Philosophenschule, sieht in der **Übereinstimmung Input-Output**, das heißt, je besser die Speicher und Rückholungstechniken sind, desto besser sind die Gedächtnisleistungen, das Wesentliche des Gedächtnisproblems.

In der Vis-Konzeption der Gedächtnisfunktionen kommt das **Paradigma der identitätsstiftenden Erinnerung** hinzu. Erinnern wird nun so gesehen, dass erstens die beim Speichern stillgelegte Zeitdimension **akut** wird und zweitens, dass die Zeit **aktiv** in den **Erinnerungsprozess** eingreift. Daraus folgt, dass es eine grundsätzliche **Verschiebung** von Einlagerung und Rückholung gibt. Es muss also drittens eine **Differenz von Input-Output beim Erinnerungsvorgang** angenommen werden. Das **Verfahren des Speicherns** im Verhältnis zu dem **Verfahren des Erinnerns** ist nicht vorsätzlich. Das heißt, dass das Verhältnis des Gedächtnisses als Gedachtes und Kenntnis, welche beigebracht werden kann, zu der Erinnerung als einer persönlichen Erfahrung ein **rekonstruktives Verfahren** ist, dass es von der Gegenwart ausgeht und es zu einer Verschiebung, **Entstellung**, Erneuerung, Verformung, Umwertung des Gedächtnisinhaltes zum Zeitpunkt seiner Rückrufung kommt. Die Erinnerung ruht nicht nur in einer Latenz wie in einem **Depot**, sondern sie ist einem **Transformationsprozess** ausgesetzt. **Erinnerung ist daher Vis**. Das Gedächtnis ist kein Behälter, sondern eine **immanente Kraft und Energie mit eigener Gesetzlichkeit**.

Aus diesem Grund wird das Genre Roman für die Verortung der Moderne wichtig, weil in diesem durch die Abweichung der Zeitgestaltung von der chronologischen Zeit dieser **Transformationsprozess der gespeicherten Erinnerung** ganz besonders gut sichtbar wird. Besagte Energie kann den Rückruf erschweren (dies nennt man vergessen) bzw. blockieren (dies nennt man verdrängen). Die Psychoanalyse kennt solches als ‚Widerstand‘. Eine **Neubestimmung der Erinnerung** vorzunehmen, bedeutet, von dieser Einsicht gelenkt zu sein. Erstens ist der **Speicherakt gegen die Zeit und die Vergangenheit** samt ihrer Wirkungen mit Hilfe von Techniken gerichtet. Zweitens ist der **Erinnerungsakt selber in der Zeit**, welche aktiv an ihm beteiligt ist.

PSYCHOMOTORIK DES ERINNERS UND SÄKULARISIERUNG DES ANDENKENS

An diesem Punkt kann man von einer **Psychomotorik des Erinnerns** sprechen. **Erinnerung und Vergangenheit** greifen ineinander, ermöglichen einander. Die Vergangenheit ist Gegner des Speicherns und **Komplement der Erinnerung**. Das Zusammenspiel von Vergangenheit und Erinnerung ist eine **antropologische Kraft**, die nicht bei Tieren und Maschinen zu finden ist. Maschinen können speichern, dies ist aber keine Erinnerung. Im 18. Jahrhundert gewinnt die **Mnemotechnik** zeitliches Interesse. Ars geht über in Vis. Vico löst Gedächtnis aus dem **Kontext der rhetorischen ‚memoria‘**, wodurch es eine **anthropologische Dimension**

⁷³ Heidegger, Martin: *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen 1987, S. 157.

gewinnt. Vico setzt Memoria an 1. Stelle. Bisher war die Reihenfolge in der Rhetorik wie folgt:

inventio

dispositio

elucutio

memoria (aktiv).

Er meint weiter, dass die Memoria nicht nur re-, sondern **produktiv** sei, dass sie **die kulturschaffende Kraft** in schriftloser Frühzeit gewesen sei. Kultur ist ohne Gedächtnis nicht möglich. Bei Vico kommt es zu einer **Rückkehr zum Anfang**, aber nicht durch **mythische Setzung**, sondern durch **historische Erinnerungsarbeit**. Philosophie ist nicht ohne Sprache denkbar. Sie ist **zeitabstrakt** bzw. zeitunabhängig und bedarf der Philologie als Spurensuche, welche wiederum nicht zeitabstrakt sei, eine disziplinierende Kraft habe und die Kunst des Erinnerns erst ermögliche.

Um gut zu erinnern braucht man gute Begriffe, welche durch die Philologie gewährleistet werden. Jakob Grimm meint, dass die Etymologie Urbilder zeigen würde, aber nur möglich sei, wo es **geschriebene Geschichte** gäbe. Koselleck unternimmt das monumentale **Projekt einer Begriffsgeschichte**. Für den deutschen Idealismus hegelscher Prägung ist die Zeit kein besonderes Problem, weil sie **im Begriff aufgehoben** sei.

Dies bekommt Bedeutung für unsere drei Autoren, weil ihre Erinnerungsarbeit sich Rationalisierungen und Indienstnahmen der Erinnerung durch ein staatliches Denk-Modell entzieht. Bons Helden erinnern nicht, um den Konflikt durchzuarbeiten, Houellebecqs Erinnerungen enden in Wahnsinn, Selbstmord und dem posthumanen Menschsein, wo es keiner Erinnerung mehr bedarf. Beigbeders Helden sagen nichts mehr im eigenen Namen, sondern zitieren die Klassiker der Geistesgeschichte oder die Slogans der Werbeindustrie.

Es kommt zu einer **Säkularisierung des Andenkens**. Von der Memoria wird zur Fama, von dieser zur Historia übergegangen. Genealogisch gesehen ist Gedächtniskunst als erstes in der Totenmemoria zu suchen, als zweites im Kulturellen Gedächtnis, welches sich im Totenmahl realisiert und schließlich zum Abendmahl wird. **Memorialbilder** spielen dabei eine Rolle. Die Gegenwart der Toten bzw. toter Angehöriger wird durch die **Bilder von Märtyrern** ersetzt. Als drittes spielt das Purgatorium bzw. das Fegefeuer eine Rolle. Totengedenken wird zur läuternden Kraft. Im 18. Jahrhundert kommt es zum **Ende des Totenrechts**. Das heißt, Tote hören auf, Rechtssubjekte zu sein. Die Rechtspersönlichkeit ist mit dem Tode erloschen.

Im Ruhm oder Fama wird der Versuch unternommen, die **Macht des Gedächtnisses über Tod und Zerstörung hinweg triumphieren zu lassen**. Je plastischer die Erinnerung, desto höher ist das Ansehen des Künstlers, der mit seinen Versen das Gedenken an den Toten beschwört. Statt einer Totenklage kommt es zu dem Gesang, welcher dem **Weiterleben des Toten** dienen soll. Ruhm wird als eine **Form der Unsterblichkeit** angesehen.

Wir befinden uns mit diesem Problemkreis in der Antike und weisen darauf hin, dass im Vergleich dazu sich die Frage erhebt, was denn in unserer Zeit ein Dichter wie Houellebecq mit seinen Romanen bewirken will? Geht es ihm um Ruhm von Personen? Wir möchten verneinen und sagen, dass es ihm zunächst um die Abbildung von gesellschaftlichen Strukturen und deren Kritik geht, dass er dabei aber nicht umhin kann, Personen wie Mutter, Vater, Angehörige, Freunde usw. darzustellen und er so wie auch andere moderne Schriftsteller eine Art Erinnerungsarbeit zugunsten bestimmter Personen zu vollziehen, die so etwas wie archetypischen Charakter für den Helden Erzähler und Autoren haben.

Die moderne Literatur übt zwar in den seltensten Fällen ein Totengedenken, aber ihre **Erfindung von Charakteren** hat eine ähnliche Funktion. Eine Möglichkeit Romane zu untersuchen besteht darin, eine Analyse der Personen- oder Figuren des Romans durchzuführen. Welchen Bezug haben nun aber Zeitkulturen im Roman zu Personenbilder? Welche Personen kommen bei Beigbeder und Bon vor, welche bei Robbe-Grillet? Welche

Wandlungen in der Ideengeschichte gibt es in Hinblick auf die Charakterisierung und Art und Weise der Darstellung von Personen in der Literatur? Offensichtlich hat jede Episteme ihre je eigene Art der Personengestaltung im Roman. Im Hinblick auf den Nouveau nouveau roman muss der dreifache Retour geltend gemacht werden, um die Personengestaltung zu erklären. Kommt es zu einer konventionellen Erzählweise, dürfte die Famafunktion von Literatur neuerdings Aktualität gewinnen.

Große Taten waren die Voraussetzungen, dass jemand Ruhm erlangte und das bedeutendste Beispiel für einen solchen Helden ist **Herakles**. Diese Figur entstammt allerdings mythischen Zeiten, in denen es noch nicht darum ging, Ereignisse der Histoire dingfest zu machen und aufzuschreiben. Im Zuge der Fama kommt es zu einer Niederschrift und zu einem Andenken der Nachwelt an historische Figuren. **Wird in der Antike das Rühmliche literarisch dargestellt, so wird das in der Literatur der Moderne Dargestellte zum Rühmlichen.**

Die religiöse Memoria äußert sich im Totenkult. Und die weltliche Fama äußert sich in der Famakultur und deren Institutionen, in Dichtern, Verewigern, Herren über das zweite Leben und den zweiten Tod. Dies war auch die Funktion des Sängers, dass er **Ruhmestat und –gedicht** miteinander verband. Es kommt zu einem Zusammenhang von Helden, Taten und Dauer, welche zur Überwindung des sterblichen Loses führen sollte. Die **Famafunktion** des Dichters wird zu einer **Gedächtnisfunktion**, welche die **Überwindung des körperlichen Todes** gewährleistet und das Individuum namhaft, den Namen dauerhaft macht. Der Dichter soll durch Kunst und Magie einer Art **Ferne-Kommunikation** auf noch Ungeborene einwirken. Der 34./35. Gesang aus dem *Orlando* des Ariost, Spensers: *The Shepheardes Calender* (1579) sind dafür Beispiele. Bei Vergil wird in Eklogen (kleine, ausgewählte Gedichte) Lohn, Lob, Gewinn und Ruhm der Dichtung besungen. Der Dichter muss selbst um **Anerkennung** und seine materielle Sicherheit kämpfen.

Es kommt zum **Patronage-System**, welches in der modernen Kunst in einer anderen Form erneut gegeben ist durch die Abhängigkeit des Schriftstellers von den Verlagshäusern und deren spezifischen Programmen. Durch Leistung wird Ruhm erlangt. **Das Verhältnis Dichter-Held wird zu einem komplementären.** Aus der **Sängerbedürftigkeit der Tat** entspringt die **Historie der Großen Persönlichkeit**. Achill ist untrennbar mit Homer verknüpft. Der Alexander ruft nach seinem Homer, welcher seine Taten besingt. Es kommt zu Gedächtniskisten. Assmann spricht hier ein Phänomen an, welches mit der Wiederholungsproblematik zu tun hat, einem historisch einmaligen Ereignis, welchem in bestimmten zeitlichen Perioden gedacht (Tag der Wiedervereinigung) bzw. welches sogar wiederholt wird, man denke an die Olympischen Spiele. Ähnliches gilt für Kunstwerke. Van Goghs Sonnenblumen wurden an einem bestimmten historischen Datum geschaffen, der Akt ihrer Produktion ist einmalig, während ihre Rezeption sich wiederholt.

Es kann von einer griechisch-römischen Fama-Kultur zur Zeit der Antike gesprochen werden. Jedem Alexander fehlt sein Homer. Große Verse **konservieren** große Taten. Diese Fama-Kultur findet bis zur Renaissance eine **Unterbrechung** und lebt in dieser wieder auf. Es kommt zu einem neuen **Dichter-Image** durch eine Berufung auf die klassische Antike und ihre Fama-Kultur. In Hinblick auf diese Ausführungen möchten wir fragen, in welcher Relation die neue französische Literatur zu einer solchen Famafunktion der Literatur steht? Unsere Antwort darauf ist, dass durch Figuren wie Buzon (in *Bons Eingeschlossen*), Bruno und Michel (bei Houellebecq in *Elementarteilchen*), oder Octave Parango (bei Beigbeder in *Neununddreissig*) Archetypen und Mythen des Alltags geschaffen werden, die aus der Entwicklung des gesellschaftlichen Lebens nicht mehr wegzudenken sind. Es handelt sich hierbei um den **Chronotopos der Metamorphose** archaischer und archetypischer Helden.

Assmann geht es auch um eine nationale Memorialpolitik. Sie bemerkt, dass das Grab eines unbekannten Marxisten undenkbar sei. In diesem Zusammenhang hinterfragt sie die ‚Idee des rühmenden Denkmals‘ und stellt fest, dass **Informationen von kollektivem Interesse** einen

besonderen Charakter besitzen aufgrund der Tatsache, dass die Fama nicht wie Fortuna einer Wahrheits-Ethik verbunden, sondern mit der Zeit im Bunde ist. Assmann Vorschläge werden wir wiederaufnehmen, wenn es darum geht eine **Vermittlung von Individuum und Kollektiv über die Zeitmodellierung in der Erzählung** zu veranschaulichen.

Famas Palast ist auf einem Eisblock erbaut, im Süden haben die Berichte gelitten, im Norden sind sie gut erhalten. Für uns Literaturwissenschaftler werden diese parabelhaften Überlegungen wichtig, weil auch die Dichtkunst in einer **parabelhaften Beziehung** zur Wahrheits- und Wirklichkeitsproduktion steht. Was ist bei der Verherrlichung eines Helden oder Herrschers Wahrheit, was ist Ausschmückung, was ist sogar Lüge? Diese Fragen lassen sich auf die Frage nach dem **Wahrheitsgehalte von Dichtung** überhaupt übertragen, deren Aufgabe es nicht ist, das Geschehene und somit das Notwendige als wirklich darzustellen, sondern **das Mögliche als wirklich**.

Assmann gibt durch diese Untersuchungen weiter zu erkennen, dass eine solche Fama- und Gedächtnisfunktion, die in die **Produktion von möglichen Welten** übergeht, der **postutopistischen These**, die als Merkmal der Moderne der Jahrtausendwende herangezogen wird, widerspricht, da das Wesen von Dichtung wesentlich an die **Produktion möglicher und somit utopistischer Gehalte** gebunden ist. Zeitkulturen in der Dichtung implizieren die Frage nach dem **Verhältnis von Zeit und Dichtung**. Dass durch eine Famafunktion der Dichtung in früheren Epochen **Zeit aufgehoben** wurde, lässt die Frage stellen, wie es heutzutage mit dieser Funktion in der Dichtung aussieht, ob sie völlig verschwunden oder nur durch ‚Deckerinnerungen‘ unkenntlich gemacht worden ist. Da in früheren Epochen die Famafunktion dem Personenkult von politischen Personen zugute kam, darf davon ausgegangen werden, dass eine Literatur mit kritischer Funktion sich solcher **Gleichschaltung** entzieht, beziehungsweise entziehen möchte. Die Famafunktion der Literatur kehrt zurück, wenn es wie im Falle Houellebecqs zu einer Mythisierung des Autoren kommt (siehe unten). Wichtig dürfte auch die Funktionswandel von Kunst seit ihrer technischen Reproduzierbarkeit sein. Mit dem Ende ihres Auratisch-Seins tritt sie in den Dienst der Politik, der Manipulation und Unterhaltung der Massen.

Versuchte der Fama-dichter durch seinen Gesang den Ruhm des Herrschers zu **vervielfältigen**, versucht das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit durch die Vervielfältigung eines x-beliebigen Typus des Alltagsmenschen, **Mythen des Alltags** zu kreieren, die in den Dienst totalitärer Regime gestellt werden können oder auch nur der Aufrechterhaltung des Status quo. Wir haben es hier mit der **Macht der Bilder** zu tun, die versucht dem Menschen ein Gedächtnis zu machen bzw. ihn zu konditionieren, auf den Reiz des Bildes x mit y zu antworten. Die Produktion solcher **Erinnerungsräume** hat ihre Geburt in der **Famafunktion der Dichtung**.

Durch die zynische Darstellung der Helden bei Bon, durch die humoristische bei Houellebecq, sowie die ironische bei Beigbeder werden solche manipulatorischen Stereo- und Archetypen bzw. Mythen des Alltags potenziert und **manipulatorische Erinnerungsräume** zerstört, um Platz zu machen für **nomadische Bilder des Denkens, die ein Werden ermöglichen**. Bon, Houellebecqs und Beigbeders Widerstand gegen die Gegenwart ist also auch eine **Dekonstruktion vorgegebener Erinnerungsräume**.

GEDÄCHTNISPOLITIK

Da Romanliteratur in ihrer ursprünglichen Rezeptionsform eine asketische, individuelle und betrachtende Übung ist, ist ihre Wirkung auf ein Massenpublikum beschränkter als die des Theaters, des Films und des Radios. Von Chaucer gibt es ein literarisches Werk mit dem bezeichnenden Titel, *The house of fame*, welches 1388 entstanden ist. Ursprünglich ist der **Gedächtnistempel** ein Kündler der Taten und steht im Zusammenhang mit den **Buchhalter**

des Gedächtnisses, in Zeiten, in denen es noch keine **Unterscheidung von Dichtern und Historikern** gibt. Barden waren Mediatoren und Datenträger. Es kommt zu einer poetischen Mnemotechnik des vollkommenen Verses, was die **Entstehung eines sozialen Gedächtnisses** begünstigt. Mittelalter, Renaissance, der Humanismus kennen die Wertschätzung des Ruhms und verstehen sie als Sehnsucht des Menschen. Im Zuge der Renaissance kommt es zu einem Verständnis für den **Turmbau zu Babel**, welcher in einer christlich geprägten und beherrschten Welt eine Sünde ist.

Selbstverewigung und Ruhm werden neu entdeckt und bewertet aufgrund der Tatsache, dass das Jenseits nicht existieren könnte und dann wäre kurz das Leben und lang der Ruhm. Wir sehen hier einen **Paradigmenwechsel zu Beginn der Neuzeit** bzw. in der Epoche der Renaissance, in der man sich an die Antike ‚wiedererinnert‘. Die Famafunktion der Literatur tilgt den **Komplex der Schuld** aus dem biblischen Mythos. Galt Gott als Zerstörer des Turmbaus, wird dieser nun weitergeführt. Die Umwertung des Ruhms geschieht durch die **Säkularisierung von Zeit**, was einen anderen **Stellenwert des Gedächtnisses** bedingt.

An dieser Stelle soll an unser Ausgangsthema ein Rückbezug stattfinden. Welchen Stellenwert hat das Gedächtnis in der neuesten Romanliteratur? Es könnte ja auch ein Anti-Gedächtnis sein, welches Vergessen statt Erinnern bewirken will. Und was bewirkt diese (Anti-)Gedächtnisleistung? Woraus resultiert sie? Auch aus einer Famafunktion? Und wenn nicht, dann aus welcher? Der postmoderne Hang zu dem Genre der Allobiographie könnte Famatendenzen haben, nach Ausrufung des Endes aller Utopien den Kampf um das Glück und die Erlösung auf literarischem Gebiet fortzusetzen. Die ausgeprägte Totenmemoria der Fama-literatur bewirkt Unsterblichkeit durch kulturelle Leistungen, was der protestantischen Ethik eines Ora-et-labora entgegenkommt und mitverantwortlich für die Entstehung des Kapitalismus gerade im Okzident und beispielsweise nicht etwa in China gewesen ist. Da in einer nicht unpopulären Lesart der Kapitalismus in das Ende der Geschichte und aller Utopien mündet und beide durch Konsum ersetzt, dürften die Konsumkritiker Bon, Beigbeder und Houellebecq nicht gerade eine Huldigung den Geistesgrößen der abendländischen Geschichte darbringen. Sie pflegen aber in Weiterentwicklung der Kantischen Idee von der Kritik eine kritische Auseinandersetzung mit den Begründern des abendländischen Logozentrismus.

Die Dichter werden also zu Buchführern Gottes, es kommt zu einer **Verbindung von Gedächtnis und Gericht**. Geschichtsfälschungen, Fälschungen von Legaten, Testaten, und Relikten werden schwieriger oder leichter, wie man es nimmt. Die Bücher des Menschen treten in Konkurrenz zu den göttlichen Mnemotechniken hinsichtlich des Jüngsten Gerichtes. Das Medium Schrift wird **Instrument einer säkularen Zeit-** und Gedächtnisdimension. Eben solches beschreibt Bachtin (siehe unten) in seinen Chronotopstheorien, welche eine vertikale Zeit des Christentums annehmen, die von einer horizontalen Zeitmodellierung seit Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* abgelöst wird.

Die Frage in Hinblick auf den neuesten französischen Roman wäre, ob man an dessen Chronotopos ähnliche Paradigmenwechsel erkennen kann. Darüber hinaus darf nicht übersehen werden, dass **die Institution der Autorschaft** im Zeitalter des Buchdrucks neu definiert wird. Die Famafunktion der Literatur verlagert sich vom Dargestellten auf den Darstellenden. Schrift wird zum **VerewigungsmEDIUM** für den Helden, aber auch für den Autor. Rufen Roland Barthes und Michel Foucault den ‚Tod des Autors‘ Anfang der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts aus, ist in der Kulturindustrie noch immer nicht viel bzw. so gut wie nichts mehr davon zu spüren. Die Wege zur Unsterblichkeit gelten einesteils dem Helden, anderenteils der Beschreibung der Heldentaten. J. Gower war ein geistlicher Dichter, der Totenmemoria mit Fama verbunden hat. In diesem Zusammenhang sehr interessant ist das Motiv des Ruhmes-Tempels, welches in erweiterter Form eine Bearbeitung durch Voltaires ‚temple du gout‘ erhält.

Letzterer ist als Kanon-Metapher des Bon sens zu verstehen und thematisiert die Problematik von ‚Kanon und Zensur‘. Der englische Dichter Chaucer, der Ende des 14. Jahrhunderts gelebt hat, versuchte einen zweiten **Tempel der Fama** zu begründen, welchen er als **Ruhmes-Tempel von Menschenhand** erbauen lassen wollte, welcher aber keinen launischen Instanzen unterstellt sei, womit die **Authentizitätsthematik** in die Künste Einzug hält, welche gerade der neue französische Roman mit Strategien inszenierter Inauthentizität unterwandern möchte.

Fama als Gedächtniskunst führt zum Authentizitätsparadigma in der Literatur. Dem kommt entscheidende Bedeutung bei. Authentisch wäre also, was alt, althergebracht ist, eine Genealogie, eine Entstehungs- und Herkunftsgeschichte nachweisen und dadurch gewisse Ansprüche legitimieren kann. Aus der Konstruktion von Erinnerungsräumen wird in der Moderne im Zuge der Tradition des Neuen und dem Innovationsparadigma die Dekonstruktion von Erinnerungsräumen und die Subversion der Authentizität. Mit dieser Chaucerschen Konzeption sehen wir die Gesellschaft sich **Institutionen der Gedächtnis-Pflege** einrichten und als Stifterin und Garantin ihres eigenen Gedächtnisses auftreten und Richterinnen über Vergehen und Bestehen von Namen werden.

Erinnern wir uns, dass ein Denkmal für einen Marxisten undenkbar ist. Wir stoßen hier auf **Gedächtnispolitik**. Hier sehen wir Zusammenhänge zu den Konzeptionen von Bourdieu über das literarische Feld und seine **In- und Exklusivitätsstrategien**, welche dieses zum **Austragungsort von gesellschaftlichen Machtkämpfen** werden lässt. Die nachträgliche Verleihung von Ruhm, wie sie hin und wieder verkannten Dichtern nach ihrem Tode zuteil wird, wenn ihre **Bedeutung für die Nachwelt aufgrund zeitlichen Abstandes** sichergestellt werden kann, gehört zu dieser Thematik und kann als **kompensatorisches Element von Generationskonflikten** angesehen werden, da, was die Zeitgenossen verschmähten, die Nachgeborenen nicht selten gerade deshalb honorieren. Hier wäre gerade Heinrich Heine zu nennen, welcher zum Gegenstand einer abenteuerlichen Denkmals-Geschichte geworden ist, die noch andauert.

Zu neuen **Inszenierungsformen von Erinnerungsräumen** kommt es im 19. Jahrhundert: **die historischen Museen werden pseudo-sakral** und zu Ruhmestempeln. Der treffendste Begriff hierfür ist der des Pantheons. Bildersäle und Festzüge werden zu totalisierenden **Visionen normativer Vergangenheit** und somit zu **totalisierenden Gedächtnisräumen**.

Wir haben es dabei auch mit den Vorläufern der **Massenaufmärsche** vor den Weltkriegen zu tun. Der Übergang vom auratischen zum nichtauratischen Kunstwerk mit politischer Funktion dürfte hier zu suchen sein. Es kommt zu einer Typologie illustrierter Literaturgeschichte im 19. Jahrhundert. Das traumatische Schockmoment von Reizüberflutungen durch Massenaufmärsche nimmt **Bildprägungen im kulturellen Gedächtnis** nicht nur der Deutschen vor, welche für die **Manipulierung der Massen** wesentlich wird. Wir möchten in diesem Zusammenhang folgendes ergänzen: dass es zu einer **Poetisierung** des gesellschaftlichen, politischen, sozialen und wirtschaftlichen Lebens durch die **technische Reproduzierbarkeit der Kunstwerke** kommt. In diesem Zusammenhang sei an die Konzepte der **transzendentalen Universalpoesie** seitens der Romantiker erinnert, in welcher eine solche **Poetisierung außerpoetischer Lebensbereiche** bereits intendiert ist. Der Surrealismus wird seinerseits gute 100 Jahre später die **Spaltung von Leben und Kunst** überwinden wollen durch Ästhetisierung von Lebenswelten.

Wenn alles Kunst ist, bedarf es keines eigenständigen Bereiches der Kunst mehr, sie wird überflüssig: das berühmte **Ende der Kunst, Postliterarizität**. Zur Bestimmung der **Entwicklung der Erinnerungsräume** kann man die Dreiteilung Zeit der Kirche, Zeit der Händler und Zeit der Archivare vornehmen. Gruppengedächtnisse und historische Erinnerung sind unabdingbar für die Konstituierung von Gruppen. Im Mittelalter haben wir einerseits die höfische und andererseits die städtisch-patrizische Ebene der Kultur, den Gegensatz von

Absolutismus und demokratischen Stadtstaaten. Die Erinnerungsräume des Hofes dürften sich in Fama, Huldigungen und bis ins Mythische verzerrten Geschichtsdaten erschöpfen, während die städtisch-patrizische Kultur einer Erinnerungskultur frönt, welche sich der militärischen Anstrengungen erinnert, die die städtische Unabhängigkeit gegen absolutistische Usurpatoren gesichert hat. Die Geschichtsfälschung dürfte hierbei nicht so gravierend gewesen sein, was auf Ursprünge der Geschichtsschreibung gerade in demokratisch strukturierten Gesellschaften hinweist. Zu einer **Pluralisierung der Geschichte** kommt es in der Renaissance, in der wir von einer **Medienschwelle** sprechen, hervorgerufen durch den Buchdruck.

In den Freien Deutschen Reichsstädten gab es Pressefreiheit, freie Schriftsteller, und eine rege publizistische Tätigkeit, welche kaum von Zensur betroffen gewesen ist, man betrieb Geschichte aber auch in Hinblick auf die eigenen Unabhängigkeitsinteressen. Zu einer **Singularisierung der Geschichte** kommt es um 1800, wie Reinhart Koselleck nachweist. Das heißt, dass die vielen einzelnen Geschichten und Geschichtchen bzw. Histörchen zu einer universellen Geschichte, *der* Geschichte bzw. *der* Historie schlechthin vereinheitlicht werden, um den Metadiskurs einiger weniger ‚Grands Récits‘ zu ermöglichen, deren Zerfall Lyotard mit der Postmoderne festgestellt hat.

Zunächst aber hatten das Erinnerungsmonopol und somit auch die **Deutungshoheit** die Höfe und Kirchen, es kommt zu **Machtkämpfen um die Erinnerung**, denn was die Chronisten beglaubigen, gilt als wahr. Zur in der heutigen Historiographie unabdingbaren **Quellenkritik** kommt es so gut wie gar nicht. Gedächtnis als ‚**memory**‘ ist Fälschung ‚**forgery**‘.

In einer solchen Situation ist es weniger wichtig, die Wahrheit zu verbreiten, als sie gut zu verbreiten, das heißt sie dichterisch aufzubereiten und sie also zu verfälschen. Dies wird wichtig in Hinblick auf das **Ende der Dichtkunst**, als deren Etappen eine die **Spaltung von der Historie** und als deren andere die **Prüfung der Quellen** angenommen werden dürfen, so dass der Dichtkunst nur noch **das Reich der Phantasie und des Fabulierens** übrigbleibt, sie als **Lüge** entlarvt wird, denn lügt sie gar nicht, wäre sie ja Historie. Man spricht von ‚Kulturen der Lüge‘.

Ein weiteres Problem taucht dann auf, wenn die Dichter eigentlich nur noch ‚lügen‘, aber völlig authentische Kunst kreieren, wie das zu Beginn der Moderne Baudelaire als Paradigmenwechsel einleitet. Wie es die neuen französischen Romanciers im Verhältnis zur Wirklichkeit und den Quellen halten, wäre zu fragen?

Die Notwendigkeit einer **Geschichte der Entstehung des kulturellen Erbes** resultiert aus dieser veränderten Erinnerungspolitik. In den Schatzkammern von Kirchen, Klöster, Fürstenhöfen, Nationalstaaten kommt es zur Sammlertätigkeit und Inventarisierung von Kunstgegenständen. Die Geburt eines kulturellen Erbes soll **Identität und Gebietsansprüche** begründen.

Das **Grab des Vergessens** beginnt zu interessieren, die Gründe bleiben erst einmal rätselhaft. Zwischen **Dichter und Historiker** kommt es zu einer Art **Arbeitsteilung** mit streng getrennten Aufgabenbereichen. Bereits bei Herodot verlagert sich der Schwerpunkt vom **Gedächtniswert der Historie** auf ihren **Erkenntniswert**; der Zusammenhang von **Geschichtsschreibung und Andenken** ist **gegen Vergessen schlechthin gerichtet**, soll zum Andenken der Heldentaten beitragen und die **Ursache der Kriege** erforschen.

Die **Geburt der Geschichtsschreibung** bedeutet darüber hinaus eine **Emanzipation vom Mythos**, sie darf als Aufklärung mit dem Ziel der Naturbeherrschung gesehen werden. Von **Cicero** gibt es eine Schrift, die sich gegen das Vergessen wendet und man denke, dass sie für die Erinnerungsproblematik bis zur Renaissance kanonisch bleibt. Das heißt, dass das christlich geprägte Mittelalter keinerlei Probleme mit dem Vergessen gehabt zu haben scheint. Seit der Renaissance wird die Gedächtnisdomäne von dem **Hofhistoriker** und professionellen Literaten in Beschlag genommen. **Historiendramen** von Shakespeare, wie man sie noch heute auf vielen Bühnen bewundern kann, ersetzen die **National-Geschichte**. Darf man von

einer **Entdeckung des Abgrundes zwischen Gegenwart und Vergangenheit in der Renaissance** sprechen? Worin bestünde dieser? Die Renaissance als Epoche ergibt sich aus der **Erinnerung an die Antike** und versucht zu dieser zurückzukehren. **Das Vergessen der antiken Kultur ließ die Trennung zwischen Vergangenheit und Gegenwart unbedeutend sein.** Aus der Bewusstwerdung dieses **Vergessens eines Goldenen Zeitalters** erfolgt ein Erwachen. Die Vergangenheit der Antike muss in der Gegenwart erinnert werden. Gerade dieser fundamentale Bruch zwischen Antike und eigener Epoche der Renaissance als einer zwischen Vergangenheit und Gegenwart wird auf andere Verhältnisse übertragen dahingehend, dass Memory identitätsstiftend, auch staatstragend wird in der **Erinnerung an eine gemeinsame Herkunft und Vorzeit.** Der Mensch der Renaissance bedarf der **Relikte aus der Vergangenheit**, welche eine **Beglaubigungsfunktion** für ihn erfüllen. Darüber hinaus kommt es zu einer Art **Konsekration** von diesen Gegenständen, welche die eigene Identität untermauern. Konsekration meint die Übertragung einer profanen Sache in den sakralen Bereich.

Bons, Houellebecqs und Beigbeders Widerstand gegen die Gegenwart als Kultur- und Konsumkritik ist in diesem Sinne eine solche Erinnerungsarbeit, weil sie auf das **Vergessen eines kulturellen Zustandes** aufmerksam macht, in dem die Entwürdigung des Menschen, die *Ausweitung der Kampfzone* bzw. die Absurdität und der Nihilismus noch nicht triumphiert haben. Ihr Widerstand führt also eine Trennung zwischen Vergangenheit und Gegenwart ein und ruft nach einer Renaissance bzw. Wiedergeburt, wobei zu fragen wäre, nach welcher Epoche oder welchem Zustand?

Bon möchte den **Zustand der Geborgenheit der Kindheit** zurückerobern. Houellebecqs Helden praktizieren als geklonte Menschen die Gotardsche Formel: **Glück ist ohne Geschichte.** Beigbeder demhingegen arbeitet an einer Auflösung von Märchen und Mythos und so an der **Rückgewinnung der Geschichtlichkeit** bzw. des horizontalen Chronotopos. In diesem Sinne ist ihre Kritik **Erinnerung einer untergegangenen Vergangenheit**, auch wenn diese in großen Teilen nur ex negativo bestimmt wird. Von Postutopie ist also in der Logik dieser Argumentation auch um die Jahrtausendwende wenig zu erkennen.

Man könnte aber einwenden, dass der utopische Gehalt bei Bon und Beigbeder weniger im Inhalt und dafür in der Form zu finden wäre und so erst in einem Prozess der Entbergung sichtbar gemacht werden kann. Als Bons Held in dem Roman *Eingeschlossen* aus dem Gefängnis entlassen worden ist, hat er ein unbeschreibliches Wonnegefühl, als er nach langer Zeit endlich wieder seine schon etwas abgetragene Lederjacke anziehen kann, welche ihm eine unwillkürliche Erinnerung an eine solche oben genannte, vergessene Vergangenheit verschafft. Fühlt er sich womöglich trotz seiner Entlassung aus dem Gefängnis immer noch als Häftling, so vermag ihm das Anziehen und Tragen seiner Lederjacke aus der Zeit vor der Haft das Gefühl seiner Integrität und Zugehörigkeit zur Gesellschaft zurückzugeben. Eine Metamorphose, wie wir sie aus dem antiken Romanchronotopos kennen, geschieht mit ihm, er erwacht gewissermaßen und erlebt eine Art **Wiedergeburt**, durch ein **Relikt aus seiner Vergangenheit**, hier der Lederjacke. Dass diese Lederjacke für ihn nicht mehr nur eine Jacke unter anderen sein wird, dürfte klar sein. Man ist versucht an Reliquien der Kreuzigung Christi zu denken, etwa das Schweiß Tuch oder den Heiligen Gral.

1.5.3. ZEIT UND TRADITION⁷⁴

METHODISCHE ZUGÄNGE ZUM ZEITPROBLEM

Konkrete **Beispiele kultureller Zeitkonstruktionen** zu erarbeiten und ergründen, bedarf es einer Klärung der methodischen Zugänge zum Zeitproblem. Ähnlich gehen wir in unserer Arbeit vor, indem wir von der Theorie (B.1.) zu den Methoden (B.2.) zur Praxis (B.3.) und von aus zur Anwendung (B.4.) übergehen.

Welche **Frageperspektiven** werden in verschiedenen Forschungsrichtungen präferiert? Die Frageperspektive von Aleida Assmann fokussiert sich in Hinblick auf das Zeitproblem um **das Kulturelle Gedächtnis** und die Frage nach einer **Politik der Erinnerungsräume**. Die Spezifik des angedeuteten Ansatzes soll schärfer herausgearbeitet werden, indem darauf hingewiesen wird, dass das Problem der Zeit unterschiedlich in **Geistes- und Naturwissenschaften** angegangen wird. Die **Trennung** Geistes- und Naturwissenschaften wäre in Hinblick auf ihre **Ursprünge** zu hinterfragen. Ist sie überbrückbar und wie könnte das geschehen? Sind **Philosophie und Physik** als die wichtigsten Disziplinen der beiden großen wissenschaftlichen Bereiche ohne einander denkbar? Es bestehen **Legitimationskrisen** der Geisteswissenschaften in speziellen zeitlichen Abständen seit **Diltheys Versuch** die Methoden der Geisteswissenschaften denen der positivistischen Wissenschaften anzugleichen.

Der Positivismus lässt nur das gelten, von dem nicht bezweifelt werden kann, dass es auch der Fall ist. Geisteswissenschaft nimmt mehr Rücksicht wie Naturwissenschaft auf die **subjektiven Erfahrungsdimensionen** des Menschen. In Zusammenhang mit dieser Tatsache soll auf den **„Erlebnisbegriff“** von Hans-Georg Gadamer, wie er ihn in seinem Hauptwerk *Wahrheit und Methode* entwickelt hat, hingewiesen werden, durch den eine **Erfahrung** spezifiziert wird, die zwar ein bestimmtes Maß an **Subjektivität** nicht verleugnen kann, dennoch aber zu Ergebnissen gelangen kann, welche **nicht widerlegbar** sind. Die Wege der **Zeitdiskussionen** gehen weit auseinander. „Es gibt eine markante philosophische

Traditionslinie, über das Problem Zeit nachzudenken, die vom 11. Buch der *Bekenntnisse* von Augustinus zur 225. Meditation der *Pensées* von Pascal führt.“ (a.a.O, S. 7). Sie betrifft das Phänomen lange Zeit - kurze Zeit, welches Augustinus die Frage stellen lässt, „wie kann denn lang oder kurz sein, was nicht ‚ist‘? Die abgelaufene Zeit ‚ist‘ ja nicht mehr und die kommende ‚ist‘ noch nicht.“⁷⁵ Pascal schließlich fragt: „Wir halten uns niemals an die gegenwärtige Zeit. Wir nehmen die Zukunft vorweg als etwas, das zu langsam ist. Gleichsam um ihren Lauf zu beschleunigen. Oder wir rufen uns die Vergangenheit zurück, um sie als zu schnelle anzuhalten; so unvorsichtig irren wir durch die Zeiten, die nicht die unseren sind und denken überhaupt nicht an die einzige uns gehörende Zeit“.⁷⁶ Diese **Traditionslinie** stellt **Zeit als Nichtseiendes** dar, welches zur **Veranschaulichung** eines **Mediums** bedarf. Besonders gut lässt sich Zeit in der Literaturgattung Roman veranschaulichen. **Zeit und Vergänglichkeit** steht in einer besonderen **Denktradition**, welche das **Paradoxon menschlicher Existenz** beleuchtet. Die menschliche **Existenz** ist paradox, weil ihre abgelaufene Existenz nicht mehr und ihre kommende noch nicht ist. „Der Mensch als Wesen in der Zeit ist nicht imstande, diese Zeit, durch die er hindurchgeht, zu objektivieren und wie die Dinge der Wirklichkeit wahrzunehmen.“ (7)

⁷⁴ Wir folgen den Ausführungen von Assmann, Aleida: *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*, Köln 1999, S. 1 - 17.

⁷⁵ Augustinus: *Bekenntnisse*, lateinisch und deutsch, hg. von Joseph Bernhart, Frankfurt am Main 1987, Buch IX, 15.18, 629.

⁷⁶ Pascal, Blaise: *Pensées*, hg. von F. Kaplan, Paris 1982, Nr. 225.

Das Thema dieser Philosophen (der von Augustinus bis Pascal) ist **die fliehende Gestalt der Zeit**. Dies weist darauf hin, dass die **Konstruktionen kultureller Zeit** verschieden sind und im Sinne gemeinsamer **Erfahrungsräume** und **Erwartungshorizonte** konstruiert werden. Die Begrifflichkeiten ‚Erfahrungsräume‘ und ‚Erwartungshorizonte‘ stammen von Koselleck, der mit ihnen die Phänomene von der **Traditionalität**, der **Fortschrittsgläubigkeit** und der **Utopie** umreißen will.

Lassen die Erfahrungsräume nichts zu wünschen übrig, bedarf es keiner Erwartungshorizonte und die Tradition setzt sich kontinuierlich fort. Überwiegen die Erwartungshorizonte kommt es zu einer **Ablehnung der Tradition** und **Fortschritts glauben**. Sind die Erwartungshorizonte übertrieben und die Projekte der Moderne nicht einlösbar, kommt es zu **Zukunftsangst** und dem **Ende der Utopien**. Gestaltet sich die Zukunft so, dass sie gänzlich von allen Erfahrungsräumen und Erwartungshorizonten differiert, spricht man nicht mehr von Utopie, sondern von Schisma.

Konstruktionen kultureller Zeit sollen **Halt und Orientierung in der Zeit** vermitteln, die in Situationen des ‚kulturellen Bruchs‘ und einer persönlichen Krise verloren wurden. **Hinwendungen zu Gott** könnten ebenso interpretiert werden. Der philosophischen Frage nach der Zeit kommen die Kulturen zuvor und verstellen sie durch ihre Konstruktionen. Heidegger spricht von Verdeckungen durch die vulgäre Zeit. Die radikale Unverfügbarkeit der Zeit kann in **kulturelle Konstruktionen von Dauer** übersetzt werden, diese sichern **Kontinuität von Macht und Geltung von Wahrheit**. Es besteht ein gemeinsamer **Bezugsraum, der als Netz individuelle Wahrnehmungen steuert**.

Ob in Hinblick auf **Bewertungskriterien** für Erfahrung und Lebensdeutung oder Handlungsmöglichkeiten und Orientierungen, kulturelle Formungen der Zeit sprechen immer schon (Geworfenheit) in unsere Erfahrungen hinein. Das individuelle Erleben ist in überindividuelle, kulturelle **Muster** eingebunden. Die relative **Ohnmacht des Individuums** gegenüber solchen Strukturen kann zu einer Anschauung radikaler Irrationalität und **Unzugänglichkeit von Zeit** führen. Die Frage nach der Zeit bzw. der **Zeit der Dinge** in ihrer Radikalität stellen allenfalls die Philosophen und distanzieren sich so von kulturellen Mustern.

Wie generieren Kulturen Zeit und das heißt, wie organisieren und manipulieren sie durch das Medium Zeit? Die Romane von Bon, Beigbender und Houellebecq stellen diese Fragen ebenso und dekonstruieren diese manipulativen Formationen. In Sachen Selbstkritik möchte ich darauf hinweisen, dass wir uns des Begriffes Kultur nur vorläufig als methodisches Konstrukt bedienen, aber nicht im Sinne einer **Universalie** und **Selbstverständlichkeit**. Der Kulturbegriff müsste erst eigens hinterfragt werden. Kultur, wie Tradition, Einfluss, Mentalität oder das Kulturelle Gedächtnis sind, wie Michel Foucault in der *Archäologie des Wissens* (siehe oben) zeigt, Begriffe, die eine Souveränität an den Tag legen, die die Gefahr beinhaltet, Einheiten und diskursive Formationen voraussetzen, die gewisse Problematiken nicht in den Blick bekommen. **Kultur** ist ein weiter Begriff und derzeit in den Forschungs- ‚kulturen‘ sehr ‚in‘. Ist es einem möglich zwischen mindestens zwei Phänomenen eine gemeinsame Komponente darzulegen, kann man bereits von Kulturen sprechen.

Der sogenannte **Cultural turn** in den Geisteswissenschaften dürfte in Analogie zum **Linguistik turn** gebildet worden sein. Inwieweit er auch einen gleichermaßen einschneidenden epistemologischen Bruch darstellt wie dieser kann wegen der zu geringen zeitlichen Distanz seit seiner Erfindung nur zeitgeschichtlich vermutet werden. Das **Innovationsparadigma** und die **Tradition des Neuen** in der Moderne machen es unschwer erklärlich, dass bei **Legitimationsdefiziten** ein Diskurs als Turn etikettiert zu werden pflegt. In Hinblick auf die fast immer jubilatorisch anmutenden Verwendungen des Begriffes Kultur vergisst man leicht *Das Unbehagen in der Kultur*, dass Kultur zur Bedingung ihrer Möglichkeit Sublimierung und Triebverzicht (Freud), dass die das Gedächtnis bzw. die

Mnemotechnik als eine solche Bedingung nicht vom Himmel gefallen, sondern aus der Grausamkeit entstanden ist (Nietzsche: *Genealogie der Moral*). Die Frage wie Kultur Zeit generiert, stellt sich erst auf dem Boden vergleichender kulturwissenschaftlicher Forschung, setzt eine epistemologische Wende voraus, aber auch die Zeit einer kulturellen Umwelt, die sich der Mensch als seine Lebenssphäre erschafft. Wie kann nun der Weg einer kulturwissenschaftlichen Zeitforschung aussehen?

Kubler in seinem Werk *Die Form der Zeit* erbt eine Frage, welche folgendermaßen lautet: „**was ist Aktualität?**“ Und er gibt darauf die Antwort: „Die Leere zwischen den Ereignissen“. ⁷⁷ Es lassen sich hier Gemeinsamkeiten zu der Konzeption des Ereignisses als Zwischen-Zeit und Werden bei Deleuze und Guattari erkennen. Gerade diese Einsicht möchten wir anhand der Romane von Bon, Beigbeder und Houellebecq darlegen, handelt es sich doch in dem Widerstand gegen die Gegenwart um die **Differenz**, welche die wichtigen von den unwichtigen Ereignissen zu sondern vermag. Gerade diese Leere zwischen den Ereignissen wird von den Romanciers gesucht, gefunden und uns mitgeteilt, und gerade in ihr ist die Ästhetik der Kunstwerke zu erkennen.

Bei Bon besteht die Leere zwischen den Ereignissen in der Trauerarbeit der Moderne, bei Houellebecq im Verschwinden des Menschen und der Geburt des Übermenschen und bei Beigbeder kommt es zu einer Belebung von Mythos, Ritus und Ewiger Wiederkehr. Kulturelle Konstrukte der Zeiterfahrung besitzen ein **kleinstes Atom der Erfahrung**, welches mit der **Leerstelle der Nicht-Erfahrung** in Zusammenhang steht. Auf das reine Zwischen, den **Bruch zwischen Vergangenheit und Zukunft** kommt es an. Die Frage Foucaults: welchen Unterschied führt die Gegenwart zu Gestern ein, ist die philosophische Frage der Gegenwart (siehe oben). Das heißt nicht, was uns von den Medien als das Aktuelle der Gegenwart geboten wird, wäre auch das Aktuelle. Kulturelle Konstrukte der Zeiterfahrung entwerfen ein zeit-räumliches Kontinuum, welches man auch als

Zeitsequenzen bezeichnen kann. Bachtin spricht vom ‚Chrono-Topos‘. Es besteht eine **Logik von Kontinuitätsbildung** in der Dimension der Zeit.

Die **Kontinuität** ist kein Akt des menschlichen Bewußtseins, sondern an die ‚Geschichte der Dinge‘ geknüpft und an die **immanente Zeitstruktur der materiellen Kultur**. Kubler schlägt vor, den **Stilbegriff**, als Ausdruck einer epochalen Kontinuität durch solidere, objektivere **Verfahren der Phasenmarkierung** zu ersetzen, was die Anstrengungen, die Form der kulturellen Zeit und die **Entwicklungslogik der Dinge** zu bestimmen, befördern könnte. Jedes kulturelle **Artefakt** darf als **Lösung eines Problems** verstanden werden, das in bestimmbarer Beziehung zu anderen Problemlösungen steht. Eine solche Reihe bricht ab, wenn die **immanente Logik der Problemlösungen** erschöpft ist und neue Fragen anstehen, die neue Antworten notwendig machen. Diese Einsicht definiert den epistemologischen Bruch, die **Schwelle**, die eine Kontinuität von einer anderen trennt. Weiter bricht dies die **Zwangskonstruktion linearer Geschichte** auf, denkt kulturelle Zeit als **Vielfalt voneinander unabhängiger Reihen** mit unterschiedlicher **Verlaufsgeschwindigkeit**.

An dieser Stelle wäre auf lineare oder zyklische Erzählweisen in Roman zu zeigen. Suggestieren lineare Abfolgen des Geschehens **Kontinuität**, so suggestieren zyklische Erzählweisen ein **nichtfinales Geschichtsverständnis**. Die Formen der Zeit für **Werkzeuge** und handwerklich produzierte Gegenstände, die langfristige Wiederholungen zulassen, unterscheiden sich von solchen für **Kunstgegenstände** (Gegensatz zu Werkzeugen), die auf Einzigartigkeit, Unersetzbarkeit angelegt sind und diese wiederum von der zeitlichen **Dauer der Mode** (Kunstgegenstände), deren Gegenstände sich ‚nicht zu einer verbundenen Kette

⁷⁷ Kubler, George: *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, Frankfurt am Main 1982, S. 51.

von Lösungen' ordnen. Angemerkt werden soll, dass das auratische Kunstwerk als solches nicht mehr zu bestehen scheint und also die Funktion der einzigartigen Kunstgegenstände sich bereits gewandelt haben dürfte. Zeit ist unterschiedlich verfasst, unsichtbar, und nur an materiellen Dingen ablesbar, welche sie strukturieren nach einer **immanenten Logik der Reihenbildung**. Aus dieser Logik folgt, dass Zeit an **soziokulturelle Rahmenbedingungen wie Stammesgesellschaften, Hochkulturen, urbane Zentren, Provinzen, Fürstenhöfe, Massenkulturen zurückgebunden** ist und jede Kultur ihre eigene Zeit hat. Hieraus folgt die zentrale These: in jeder Kultur gibt es unterschiedliche Zeiten.

PROJEKT EINER GESCHICHTE DER DINGE

Zur Veranschaulichung von Zeit ist es nützlich das **Projekt einer Geschichte der Dinge** in die Wege zu leiten. In diesem Zusammenhang gewinnt **das historische Sammeln** Aufmerksamkeit. Artefakte werden ähnlich wie **Abfall** verstanden, welcher seinen Handels- und **Gebrauchswert** verloren hat. Aus Abnutzung, Zerstörung und Entwertung folgt, dass Gegenstände aus ihrem **Nützlichkeitskreislauf** ausgeschieden werden. Dies wird interessant in Hinblick auf zeitgeschichtliche Tendenzen von **„literarischem Recycling“**. Von der Herstellung bis zur Seinszustand des Abfalls umschreiben die Dinge eine Kurve, welche aufsteigt, sich hält, und abfällt. Sammeln durchkreuzt diese Logik und vermag Abfall zum **Zeichen mit Symbolcharakter** werden zu lassen. Die Spezialisten sprechen von **Semiophoren**: bedeutungstragenden Zeichen, welche Dinge in den **Zeit-Reihen** ihrer Herstellung, Nutzung und Afunktionalität zeigen können. Kubler versucht in seinem Buch *Die Form der Zeit* **Geschwindigkeiten** in der Geschichte der Dinge zu untersuchen. Levi-Strauss Versuch in seinem berühmten Werk *Das wilde Denken* kalte von heißen Kulturen zu unterscheiden, kommt schließlich auch auf eine **Geschwindigkeitskategorie**, nämlich die einer **kulturellen Langsamkeit**, welcher er positiv als **Beharrungsvermögen im Überlebenskampf** versteht. Ebenso konstatiert er, dass ein **Mangel an Intention** eine **kulturelle Strategie** sein kann, das **Gleichgewicht der Homöostase** bzw. **Selbstregulation** aufrechtzuerhalten. So ist es vielen Kulturen möglich dem **Eindringen von Geschichte** Widerstand leisten. **Geschichte** wird in diesem Zusammenhang als Versuch angesehen, in ein ‚natürliches‘ Werden regulativ und manipulativ einzugreifen. Die neuen literarischen Tendenzen starten solche Experimente, in denen man sich gegen den Terreur theorique und avantgardistische Imperative für die literarische Produktion abzuschotten vornimmt, um in solchen Schutzgebieten und Biotopen literarische Kulturen und Strukturen sich entwickeln zu lassen.

Koselleck widmet sich der Frage, wie neu ist die Neuzeit?⁷⁸, was ihn auf zu dem Konstrukt der Zeitschichten führt. Seine Grundthese ist, dass Zeit und Wahrheit in ihrem Zusammenhang verstanden werden können durch Dauer, Kontinuität, und rekurrente Element, was ihn zu der weiterführenden These führt, dass Zeit aus Artefakten emaniert (aus lat.: emanare = herausfließen (der Dinge aus einem höheren Gegenstand)), was heißen soll, dass Zeit nicht ist, sondern nur ein Werden hat.

Virilio interessiert ebenfalls ein Thema, welches mit Bewegung zu tun hat, um Zeitphänomene aufzuklären, nämlich das Transportwesen um 1900, darüber hinaus Transmissionsmedien und Transplantationen. Er erkennt eine **Revolution der Geschwindigkeiten**, welche die essentiellsten **Veränderungen auf dem Gebiet der Zeithandhabung** bewirken.⁷⁹

⁷⁸ Koselleck, Reinhart: „Wie neu ist die Neuzeit?“, in: Historische Zeitschrift 251 (1990), 539 – 553; hier: 552.

⁷⁹ Virilio, Paul: *Revolutionen der Geschwindigkeit*, aus dem Frz. Von Marianne Karbe, Berlin 1993.

Dux versucht in seinem Buch⁸⁰ anthropologisch-vergleichend vorzugehen, indem er **verschiedene Kulturen** in Hinblick auf ihre Zeitmodellierung untersucht. Darüber hinaus versucht er eine Gliederung zwischen onto- u. phylogenetischen Phänomenen vorzunehmen. Unter Ontogenese versteht man die Entwicklung des Einzellebewesens und unter Phylogenese die Entwicklung von Stammesgemeinschaften.

In dem gesellschaftlichen Systemfeld der Literatur kommt es zu besonderen Wechselwirkungen zwischen **Individuum und Kollektiv**, was sich erstens dadurch zeigt, dass Literatur noch immer hauptsächlich von einem Einzelnen kreiert wird, aber für ein Kollektiv. Je nach Genre kommt es zu verschiedenen Lese- oder Rezeptionszeiten. Die Romanliteratur, die hier betrachtet werden soll, ist besonders zeitintensiv in ihrer Rezeptionsdauer. Je nach Zeitkultur gibt es einen spezifischen **Nexus von Zeit und Handlung**, wobei aus der sozialen Interaktion Zeit emaniert, will sagen, dass die Gepflogenheiten der Sozialität die Zeitabläufe bestimmen. Analoges darf von den Romanen angenommen werden. Je nach den ästhetischen Anschauungen des Autors wird sich die Zeitmodellierung ausnehmen, es dürfen Rückschlüsse gezogen werden, obgleich wir uns schon in der Ära des Todes des Autors befinden. Bei Houellebecq kommt es in der Regel zu einer vornehmlich chronologischen Schilderung der Ereignisse.

Es wird besonderer Wert auf die Entwicklungsschritte der Helden gelegt, ob sie im jeweiligen Alter die normale Entwicklungsstufe erreicht haben. Bei Beigbender kommt es zu einem Spiel mit zyklischen Zeitstrukturen, man versucht erst gar nicht eine Entwicklungskausalität darzustellen, sondern sich mit dem Ewigen-Wiederkehr-Gedanken anzufreunden, solange die Chemie stimmt und die Ordnung des Genießens im Dolce vita im Gleichgewicht gehalten werden kann, was bei den Kokainexzessen des Helden in 39,90 auch auf einen Terror des Genießens hinauslaufen kann mit allen katastrophalen und apokalyptischen Folgen. Der zyklische Konsum der Droge ersetzt jede Form von Entwicklungsgeschichte. Bei Bon werden Zeitmodellierungen zwanghaft wiederholt, um nicht in Differenz mit der Gemeinschaft zu treten, was nur auf Kosten einer Trauerarbeit möglich ist. Bei ihm könnte man das Phänomen bestätigt finden, dass gewisse Gesellschaften Zeit durch Selbstfestlegung generieren. Ein Phänomen, welches in diesem Zusammenhang Aufmerksamkeit verdient, ist die Tatsache, dass generell bei auf Gegenseitigkeit gegründeten Handlungen, wie sie Nietzsche in seiner Genealogie der Moral II. Teil beschreibt, dem Gedächtnis eine besondere Rolle zukommt. Für Nietzsche ist Kultur Gedächtnis und züchtet dem Menschen ein solches an. Gedächtnis ist Quelle, aus der Zeit emaniert, herausfließt als aus einem Ursprung vor ihr. Gedächtnis ist Bedingung von Vergangenheit und Zukunft. Im Verlaufe dieser Arbeit sollen unbewusste Lebensentwürfe aus der besonderen Zeitmodellierung der behandelten Romane abgeleitet werden. Denn auch das sich häufende Zitat bei Beigbender, welches den Bildungsbürger unter Beweis stellt, ist Gedächtnis. Einen weiteren Zusammenhang, welcher uns die Domäne des Zeitphänomens einzugrenzen erlaubt, ist der zwischen Zeit und Ritus, bei dem die Handlungen auf Wiederholung angelegt sind. Riten konstituieren Zeit und schaffen Kontinuitäten und Üblichkeiten zwischen Individuum und Kollektiven. Riten sind eine Erzählung heiliger Zeit.

Die **heilige, erfüllte Zeit**, welche mit Baudelaires Entdeckung des **Ennui** eine erste große Infragestellung erfährt, vermag Geschichten zu erzählen und macht so aus Zeit **Sinn**, wie Rüsen in seinem Buch⁸¹ feststellt. Ritus, Erzählung heiliger Zeit, generell **Geschichten** machen Sinn und verbürgen somit kulturelle Orientierung.

⁸⁰ Dux, Günter: *Die Zeit in der Geschichte. Ihre Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit*, Frankfurt am Main 1989, S. 49.

⁸¹ Rüsen: *Zeit und Sinn. Strategien historischen Denkens*, Frankfurt am Main 1990, S. 12.

In einem anderen Buch wird Zeit in der narrativen Konstruktion sichtbar, welche wiederum zeigt, dass Zeit narrative Konstruktion ist.⁸² Diese Fragestellung führt uns auf die Theorie des Chronotopos im Roman von Michael Bachtin (siehe unten). Diese folgt verschiedenen Raum-Zeit-Gestalten, um allgemeine, kulturelle Zeitrahmen dingfest zu machen.

Weiter wird Zeit auch durch die Wissenschaft konstruiert, wobei man die Beobachtung eines Binarismus als strukturbildendes Momentes machen kann. Im Zusammenhang mit Zeituntersuchungen in der Wissenschaft kommt man auf die Begriffspaare, linear-zyklisch, sakral-profan, was uns an die Zweiteilung von Kultur, wie sie Lewi-Strauss vornimmt, in heiße und kalte Regionen und Zonen denken lässt.

Einen solchen Binarismus stellen wir in den Begriffspaaren von Erfahrungsraum und Erfahrungshorizont bei Koselleck fest, sowie von Weltzeit und Lebenszeit bei Blumenberg, welche die These Zeit als kulturabhängige Variable zu untermauern angetan ist und weiterführend feststellen lässt, dass jede Kultur die Zeit als Programm ihres Entfaltungsprozesses selbst mit hervorbringt, was Jan Assmann in seinem Buch⁸³ zu exemplifizieren sucht. Schließt man aus diesem Konstruktivismus weiter auf **Geschichte schlechthin**, so wird diese nicht als transkulturelles Gerüst, sondern als abendländische Zeitkonstruktion und den ihr zugeordneten **Deutungsmuster und Handlungsrahmen** entlarvt.

Das Buch Daniel in der Bibel zeigt eine (siehe Houellebecq Möglichkeit) welthistorische Vision. In ihm werden zum ersten Mal kulturimmanente Geschichtsschreibungen überschritten. Wie eng Staat und Zeit zusammengehören wird deutlich, wenn man den Staat als Garant von Dauer erkennt. Geschichtstheologische Entwürfe übernehmen nach dem „Buch Daniel“ das Sukzessionsschema von 4 Großreichen mit sich anschließender Endzeit. Das Buch Daniel erzählt die Geschichte des Propheten Daniel in der hebräischen Bibel. Es ist seit dem MA in 12 – 14 Kapitel unterteilt. Kap. 7 bis 11 = apokalyptische Literatur des Judentums. Zahlenmystik und Symbolbilder. Es ist auf die Endzeit gerichtet. Es wird in der Offenbarung des Johannes wieder aufgegriffen. Sekten berufen sich in Endzeiterwartungen auf es. Der Held bzw. seine Duplikate von Mel tragen ebenfalls den Namen Daniel.

Assmanns Konzept der Erinnerungs-Kultur ist man versucht, zunächst mit dem Konzept der „antiquarischen Geschichte“, wie es von Nietzsche in (AM⁸⁴) entwickelt wird, zu vergleichen. Bei genauerer Betrachtung ergeben sich allerdings Überschneidungen mit den beiden anderen Konzepten über die Betrachtung des Nutzen und Nachteils der Historie für das Leben, nämlich dem Konzept der „monumentalen“ und dem der „kritischen“ Geschichte.

2. METHODE- ZEIT IM ROMAN

2.1. CHRONOTOPOS IM ROMAN - BACHTIN

Im Folgenden möchten wir die Überlegungen von **Michael Bachtin** über den Chronotopos darstellen. (AM⁸⁵) Bachtins Anliegen ist eine Untersuchung der literarischen Aneignung

- a) der realen historischen Zeit
 - b) des realen historischen Raumes
 - c) des realen historischen Menschen.
- Diese stellt sich als kompliziert und

⁸² Bender, John u. Wellbery, David E.: *Chronotypes. The Construction of Time*, Stanford 1991, S. 3ff.

⁸³ Assmann, Jan: *Ägypten. Eine Sinngeschichte*. München 1996, S. 31ff.

⁸⁴ Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemäße Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*.

⁸⁵ Bachtin, Michail M.: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt 1989.

diskontinuierlich dar, was dem Leser etwas befremdlich anmutet, weil Zeitkonstruktionen in der Regel dazu da sind, Reduktion von Komplexität vorzunehmen und Kontinuitäten zu suggerieren. Es geht um die **Aneignung einzelner Aspekte von Raum und Zeit**, die auf der jeweiligen geschichtlichen Entwicklungsstufe der Menschheit zugänglich waren. Es bildeten sich gleichzeitig die entsprechenden **genrebezogene Methoden zur Widerspiegelung und künstlerischen Aufbereitung dieser angeeigneten Realitätsaspekte**. Es besteht ein grundlegender **wechselseitiger Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfassten Zeit-und-Raum-Beziehungen**. Dies ist der **Chronotopos oder Raumzeit**. Der Zusammenhang von Zeit und Raum ist untrennbar. Der Chronotopos (= CT) ist eine Form-Inhalt-Kategorie. Bei Uchtomski gibt es Untersuchungen zum CT in der Biologie. Bachtins Theorie über den Chronotopos beschäftigt sich mit der **Verschmelzung räumlicher und zeitlicher Merkmale** zu einem sinnvollen, konkreten Ganzen im künstlerisch-literarischen CT. Im CT wird der Raum in die **Bewegung der Zeit**, des Sujets und der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum. Der Raum wird **von der Zeit mit Sinn erfüllt** und dimensioniert. Folgende Merkmale sind für die Theorie vom CT wesentlich: in der **Überschneidung der Reihen** und dem Verschmelzen der Merkmale besteht der künstlerische CT.

Der CT ist für das Genre Roman grundlegend, determiniert es und seine Varianten, ist eine Form-Inhalt-Kategorie und **bestimmt das Bild vom Menschen**, welches chronotopisch ist.

Wir fragen in Hinblick auf unser Thema: **welche Art der Darstellung von Raum und Zeit im Roman bestimmt das Bild vom Menschen bei Bon, Houellebecq und Beigbeder?**

Der proletarische Mensch wird bei Bon durch Entfremdung, Idiotisierung und Stagnation charakterisiert.

Der hässliche Außenseiter wird bei Houellebecq durch Diskriminierung charakterisiert.

Der revoltierende Dandy erfährt bei Beigbeder Himmel und Hölle einer globalisierten Welt.

In der Literatur ist die Zeit das ausschlaggebende Moment des CT. Kant hat Raum und Zeit als **notwendige Formen der Erkenntnis** angesehen. Es ist ihm um die Bedeutung der Formen Raum und Zeit im **Erkenntnisprozess** gegangen. Für Bachtin sind die Formen Raum und Zeit keine transzendentalen Formen, sondern **Formen der realen Wirklichkeit**. Welche Rolle spielen diese Formen, Raum und Zeit, im **Prozess der konkreten, künstlerischen Erkenntnis**, welche auch **künstlerisches Sehen** genannt wird und gleichzeitig dem Romangenre eignen? In der Literatur koexistieren Phänomene, die völlig verschiedenen Zeiten entstammen, was man auch als **Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen** bezeichnen kann.

Daraus folgt der komplexe Charakter des literaturgeschichtlichen Prozesses sowohl im Hinblick auf die **Chronologie** als auch auf die **Gattungsgeschichte**. Bachtins Ausführungen sind eine Chronologie der Gattungsgeschichte Roman bzw. ein epistemologischer Aufriss in Hinblick auf den Gesichtspunkt der romanesken Gestaltung von Raum und Zeit.

Wie gestaltet sich die Entwicklung des Genres Roman unter dem Gesichtspunkt des Chronotopos? Die in den Perioden der Antike entstandenen Chronotopoi des Romans weisen eine relativ stabile Typologie auf. Deshalb kann man über sie hinaus das Augenmerk auf einige **Romanvarianten späterer Epochen** richten. Formen von Zeit und Raum in Kunst und Literatur sollen untersucht werden.

Als Charakteristika des Romanchronotopos in der Antike können drei Grundtypen der ‚Einheit des Romans‘ angegeben werden. Diese drei Grundtypen stellen drei Verfahren zur künstlerischen Aneignung von Raum und Zeit dar. Drei Romanchronotopoi bestimmen die Entwicklung des gesamten Abenteuerromans bis 1750 mit. Über diese drei Romantypen in der Antike und ihre Abwandlungen im europäischen Roman kann Wesentliches über die Zeitaneignung im Genre Roman festgestellt werden.

Es gibt Grundtypen und ihre Abwandlungen. Es geht darum, das Neue aufzudecken, das auf dem eigentlichen europäischen Boden entstand. Bachtin sieht das Problem der Zeit als die ausschlaggebende Komponente im Chronotopos an, was den angekündigten Paradigmenwechsel um die Jahrtausendwende weg von räumlichen hin zu zeitlichen Untersuchungen in den Wissenschaften bestätigen würde.

Der erste Typ des antiken Romans ist nicht chronologisch und wird in der Forschung als **abenteuerlicher Prüfungsroman**, oder auch griechisch-sophistischer Roman (200-400) bezeichnet. Zu ihm zählt man die *Aithiopika* v. Heliodor, *Leukippe und Kleitophon* von Achilles Tatios, *Chaireas und Kalirrhoe* von Chariton, *Ephesiaka* von Xenophon von Ephesos *Daphnis und Chloë* von Longus. Darüber hinaus gibt es noch andere charakteristische Ausprägungen dieses Typs in Fragmenten und Nacherzählungen, beispielsweise die *Wunder jenseits Thule* von Antonius Diogenes und den *Ninosroman* über die Prinzessin Chione. Es handelt sich dabei um einen hochentwickelten und detailliert ausgebildeten Typus von **Abenteuerzeit**.

Alle spezifischen Besonderheiten und Nuancen dieser Abenteuerzeit, die Herausarbeitung einer solchen Abenteuerzeit und die Technik ihres Gebrauchs im Roman sind auf einem **Niveau, dem die spätere Entwicklung des reinen Abenteuerromans bis heute nichts wesentlich Neues hinzugefügt hat**. Die Sujets des abenteuerlichen Prüfungsromans und der **byzantinischen Romane** zeigen Ähnlichkeit und setzen sich aus ein und denselben Elementen und Motiven zusammen. In der verschiedenen **Anzahl derselben Elemente** in den verschiedenen **Ausprägungen des Romantyps** und in dem **Anteil dieser gleichen Elemente am Gesamtthema** weichen die verschiedenen Ausprägungen dieses Romantyps voneinander ab.

Bachtin versucht **das zusammenfassende Schema des typischen Sujets** aufzustellen und dabei auf einige der wichtigsten **Abweichungen und Variationen** hinzuweisen. Dieses Sujetschema besteht in einem **Nichtwiedererkennen der Liebenden**, falschen Verbrechensanschuldigungen und Begegnungen mit unerwarteten Freunden und Feinden. Dieses Sujetschema findet vor einem breiten und **geographisch wechselnden Hintergrund** statt. Das Geschehen spielt sich in der Regel **in 3-5 Ländern** statt, welche durch Meere getrennt sind, wobei es zu einer **enzyklopädischen Allseitigkeit des griechischen Romans** kommt. Alle in verallgemeinerter Form angeführte Momente dieses Romantyps sind

1. **sujetbezogen**, es kommt zu Begegnung, Leidenschaft, Sehnsucht und Liebesdichtung,
2. **beschreibend**, Sturm, Schiffbruch, Krieg und Entführung werden wie im Epos beschrieben
3. **rhetoisch**, was es aber schon in anderen Genres der Literatur gab, zur **Wiedererkennung** kam es bereits in den Tragödien *Ödipus* und *Iphigenie*.

Beschreibende Tendenzen finden sich bereits im antiken geographischen Roman der historiographischen Werke Herodots. Den **rhetoischen Duktus des antiken Abenteuerromans** darf man sich damit erklären, dass zu jener Zeit die Rhetorik eine der wichtigsten Disziplinen war. In diesem Romantyp gibt es einen Synkretismus der Genremomente.

Liebeslegie, geographischer Roman, Rhetorik, Drama und Historiographie werden darin zu einem Ganzen verschmolzen. Der antike Roman in seiner Struktur nutzt also fast **alle Genres der antiken Literatur** und transportiert sie weiter. **Elemente verschiedener Genres** werden zu einer **neuen spezifischen Einheit des Romans** umgeschmolzen und zusammengefügt. Deren konstitutives Moment ist die **Abenteuerzeit des Romans**.

2.2. ZEITLICHKEIT IN DER ERZÄHLUNG – GENETTE⁸⁶

Genette startet in seinem Diskurs der Erzählung einen methodologischen Versuch. Er teilt die Phänomene der Erzählung ein in solche der

1. **Ordnung:** Zeit der Erzählung, Anachronien, Reichweite/Umfang, Analepsen, Prolepsen, an der Grenze zur Achronie;
2. **Dauer:** Anisochronien, Summary, Pause, Ellipse, Szene;
3. **Frequenz:** Singulativ/iterativ/repetitiv, Determination/Spezifikation/Extension, Interne und externe Diachronie, Alternanz/ Übergänge, das Spiel mit der Zeit;
4. **Modus:** Modi der Erzählung, Distanz, Erzählung von Ereignissen, Erzählung von Worten, Perspektive, Fokalisierungen, Alternationen, Polymodalität;
5. **Stimme:** die narrative Instanz, Zeit der Narration, narrative Ebenen, die metadiegetische Erzählung, Metalepsen, der Triumph des Pseudo-Diegetischen, Person, Held/Erzähler, Funktionen des Erzählers, der narrative Adressat.⁸⁷

1. Ordnung:

Zeit der Erzählung:

„... es gibt die Zeit des Erzählten und die Zeit der Erzählung (Zeit des Signifikats und Zeit des Signifikanten) ... grundsätzlich lädt sie uns zu der Feststellung ein, dass eine der Funktionen der Erzählung darin besteht, **eine Zeit in eine andere Zeit umzumünzen** ...“ (21)

Die hier so nachdrücklich akzentuierte Zeitdualität, die die deutschen Theoretiker mit dem Gegen zwischen *erzählter Zeit* (Zeit der Geschichte) und *Erzählzeit* (Zeit der Erzählung) bezeichnen, ist ein charakteristisches Merkmal nicht nur der kinematographischen Erzählung ... Das Buch gehorcht denn doch etwas mehr, als man heute oft sagt, der berühmten **Linearität des sprachlichen Signifikanten** ... (21) ihre Zeitlichkeit [die der schriftlichen Erzählung] ist gewissermaßen bedingt oder instrumentell; wie jeder Gegenstand in der Zeit produziert, existiert die schriftliche Erzählung im Raum und als Raum, und die Zeit, die man braucht, um sie zu „konsumieren“, ist die, die man braucht, um sie zu *durchlaufen* oder zu *durchmessen* – [Wir werden] die Zeit der Geschichte und der (Pseudo-)Zeit der Erzählung anhand ihrer drei wichtigsten Bestimmungen untersuchen ...

1. die Verhältnisse zwischen der temporalen *Ordnung* oder Reihenfolge der Ereignisse in der **Diegese** und der pseudo-temporalen Ordnung ihrer Darstellung in der Erzählung ...
2. die Verhältnisse zwischen der jeweiligen *Dauer* dieser Ereignisse oder diegetischen Segmente und der Pseudo-Dauer (faktisch der Textlänge) ...
3. schließlich die Verhältnisse der Dichte oder *Frequenz* ... die Beziehungen zwischen den **Wiederholungskapazitäten der Geschichte** und denen der Erzählung“ (22)

Anachronien

„Die temporale Ordnung einer Erzählung zu studieren, heißt die Anordnung der Ereignisse oder zeitlichen Segmente im narrativen Diskurs mit der Abfolge derselben Ereignisse oder zeitlichen Segmente in der Geschichte zu vergleichen, sofern sie sich explizit an der Erzählung ablesen lässt ... wenn ein narratives Segment mit einem Hinweis beginnt wie: »Drei Monate früher usw.«, muss man sowohl berücksichtigen, dass diese Szene in der Erzählung *nachher* kommt, als auch, dass sie in der Diegese *vorher* kommen soll ... (22) Das Erkennen und das Messen dieser narrativen *Anachronien* ... setzt implizit die Existenz einer Art von einem Nullpunkt voraus, **wo Erzählung und Geschichte in ihrem zeitlichen Verlauf vollständig koinzidieren würden**. Dieser **Referenzpunkt** ist eher **hypothetisch als**

⁸⁶ Genette, Gérard: *Die Erzählung*, München 1994. T.d.O.: *Discours du récit. Figures III*, Paris 1972.

⁸⁷ Genette, a.a.O.: S. 5-6. Im Folgenden kennzeichnen wir die Zitate aus dem angegebenen Text, indem wir hinter ihnen die Seitenzahlen in Klammern schreiben, z. B.: „es gibt die Zeit des Erzählten ...“ (21)

real ... Man weiß, dass dieser *in medias res*-Beginn [in der *Ilias* des Homer im achten Vers], **gefolgt von einem erläuternden Schritt** [gut zehn Tage] zurück, einer der **formalen *topoi* der epischen Gattung** geworden ist ... [Die Anachronie] ist im Gegenteil eines der traditionellen Mittel der literarischen Narration. (23) ... Zu definieren sind noch die **Relationen, in denen die Segmente zueinander stehen** [Analyse der Relationen] ... [Es gibt] **subjektive und objektive Retrospektionen, subjektive und objektive Antizipationen, einfache Rückkehr** zu der einen oder anderen der beiden Positionen ... Mit *Prolepse* bezeichnen wir jedes narrative Manöver, das darin besteht, ein **späteres Ereignis im voraus** zu erzählen oder zu evozieren, und mit *Analepse* jede **nachträgliche Erwähnung eines Ereignisses**, das innerhalb der Geschichte zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hat als dem, den die Erzählung bereits erreicht hat; der allgemeine Ausdruck *Anachronie* hingegen soll uns weiterhin dazu dienen, **sämtliche Formen von Dissonanz zwischen den beiden Zeitordnungen zu bezeichnen** ... (Subordination und Koordination) (25f) ... Beschleunigung der Erzählung [ist möglich].

Reichweite, Umfang

Eine Anachronie kann sich, in Richtung Vergangenheit oder Zukunft, mehr oder weniger weit vom „gegenwärtigen“ Augenblick entfernen, d. h. von dem **Augenblick der Geschichte, wo die Erzählung unterbrochen wird**, um ihr Platz zu machen: Wir werden diese zeitliche Distanz die **Reichweite der Anachronie** nennen. Diese kann wiederum eine **mehr oder weniger lange Dauer der Geschichte** abdecken: was wir ihren *Umfang* nennen werden. (31)

Analepsen

Jede Anachronie stellt gegenüber der Erzählung, in die sie sich einfügt ... zeitlich gesehen **eine zweite Erzählung** dar, die **der ersten ... subordiniert** ist ... »**Basiserzählung**« ... wollen wir fortan jene **temporale Erzählebene** nennen, **in bezug auf die sich eine Anachronie als solche definiert**. (32) ... Die **externen Analepsen** ... laufen nie Gefahr, sich mit der Basiserzählung zu überschneiden, und ihre Aufgabe besteht nur darin, diese zu ergänzen ... Anders verhält es sich mit den **internen Analepsen, deren Zeitfeld in das der Basiserzählung fällt**, und die leicht Gefahr laufen, **redundant** zu sein oder mit bereits Erzähltem zu kollidieren ... Zunächst einmal kann man jene internen Analepsen beiseite lassen, die ich *heterodiegetische* nenne, d. h. solche, die einen Strang der Geschichte bzw. einen diegetischen Inhalt betreffen, der sich von dem (oder denen) der Basiserzählung unterscheidet ... Ganz anders verhält es sich mit den *homodiegetischen internen Analepsen*, d. h. mit denen, **die den Handlungsstrang der Basiserzählung betreffen**. (33) Die erste, die ich *kompletive Analepsen* oder „Rückblenden“ ... nenne, umfasst jene retrospektiven Segment, die nachträglich eine frühere Lücke der Erzählung füllen ... Diese früheren Lücken können schlicht und einfach **Ellipsen** sein, d. h. **Risse im Zeitkontinuum**. (34) ... der weitaus typischere **Gebrauch des Rückgriffs bei Proust** besteht zweifellos darin, dass ein Ereignis, das bereits zu seiner Zeit eine Bedeutung besaß, nachträglich eine zweite (wenn auch nicht unbedingt bessere Interpretation) erfährt. (39)

Prolepsen

Die Antizipation oder zeitliche Prolepse ist offenkundig sehr viel seltener (45) Auch hier lassen sich wieder ohne Mühe *interne* von *externen* Prolepsen unterscheiden. (46)

[Syllepse, siehe unter S. 110]

[Paralepse, siehe unter S. 139]

An der Grenze zur Achronie

Hier helfen dem Analytiker keine inhaltlichen Folgerungen, um den **Zeitpunkt einer Anachronie** zu bestimmen, **die eben aller Zeitbezüge entbehrt**, und die wir folglich als ein **Ereignis ohne Alter und Jahr** hinnehmen müssen: als eine Achronie. (57)

2. Dauer:

Anisochronien

Die **isochrone Erzählung**, unser hypothetischer **Skalennullpunkt**, wäre hier also eine Geschichte mit gleichmäßiger Geschwindigkeit, ohne Beschleunigungen oder Verzögerungen, in der das Verhältnis Dauer der Geschichte/Länge der Erzählung immer konstant bliebe. Überflüssig zu erwähnen, dass es eine solche Geschichte nicht gibt ... Eine Erzählung kann auf Anachronien verzichten, ohne *Anisochronien* aber oder ... ohne *Rhythmuseffekte* kommt sie nicht aus. (62)

Diese vier Grundformen des narrativen Tempos ... sind die beiden von mir bereits erwähnten Extreme (*Ellipse* und deskriptive *Pause*) sowie zwei mittlere Geschwindigkeiten: die *Szene*, meist in Form eines Dialogs, in der, wie wir sahen, eine **konventionelle Gleichheit von Erzählzeit und erzählter Zeit** vorliegt, und das, was die englischsprachige Kritik das „summary“ nennt, ein Ausdruck, den wir entweder durch *summarische Erzählung* wiedergeben ... eine **Form mit veränderlichem Tempo** (während das der drei anderen ein festes ist, wenigstens im Prinzip), die dank ihrer großen Geschmeidigkeit das ganze Feld zwischen der Szene und der Ellipse abdeckt...

Pause: ZE [Zeit der Erzählung oder Erzählzeit] = n, ZG [Zeit der Geschichte oder erzählte Zeit] = 0

Szene: ZE = ZG

Summary: ZE < ZG

Ellipse: ZE = 0, ZG = n. (68)

3. Frequenz

Singulativ/iterativ

Einmal erzählen, was *einmal* passiert ist ... (1E/1G) ... *singulative* Erzählung ...

N-mal erzählen, was *n-mal* passiert ist (nE/nG) ... *singulative* Erzählung ...

N-mal erzählen, was *einmal* passiert ist (nE/1G) ... *repetitive* Erzählung ...

Einmal erzählen, was *n-mal* passiert ist (1E/nG) ... *iterative* Erzählung (82f)

Determination, Spezifikation, Extension

Jede iterative Erzählung fasst die Ereignisse zusammen, die sich wiederholt im Laufe einer interativen *Reihe* ereignet haben, die sich aus einer gewissen Anzahl singulärer *Einheiten* zusammensetzt. Nehmen wir die Reihe: Sonntage des Sommers 1890 [Determination]. Sie besteht aus dreizehn solchen realen Einheiten. Die Reihe ist erstens durch ihre diachronischen Grenzen definiert (Ende Juni bis Ende September 1890) [Extension] und zweitens durch die rhythmische Wiederkehr ihrer konstitutiven Einheiten: jeder siebte Tag [Spezifikation]. Das erste Unterscheidungsmerkmal nennen wir *Determination*, das dritte *Spezifikation*. Schließlich nennen wir den diachronischen Umfang jeder realen Einheit ... *Extension* (91)

Interne und externe Diachronie

Bislang haben wir **die iterative Einheit** so betrachtet, als verharrte sie **isoliert und ohne jede Überschneidung in ihrer eigenen synthetisch-idealen Zeit**. (100) Aber durch das **Spiel der internen Determinationen** ist es der iterativen Erzählung ebenso gut möglich, die **reale Diachronie zu berücksichtigen und sie ihrer eigenen zeitlichen Abfolge zu integrieren**. Sie kann zum Beispiel eine Einheit wie *Sonntag in Combray* oder *Spaziergänge in der Umgebung von Combray* schildern und dabei auf jene Veränderungen hinweisen, die im Laufe der etwa zehn Jahre eingetreten sind ... (101)

Alternanz, Übergänge

Allem Anschein nach hat Proust die **synthetische Erzählform des klassischen Romans, das Summary ... durch die synthetische Form des Iterativs ersetzt** ... So beruht denn auch der **Rhythmus der Erzählung** in der *Recherche* im wesentlichen nicht mehr wie in der klassischen Erzählung auf der **Alternanz von Summary und Szene**, sondern auf einer anderen Alternanz, auf dem **Wechsel von Iterativ und Singulativ**.

In den meisten Fällen verbirgt sich unter dieser Alternanz ein **System von funktionalen Abhängigkeiten**, die die Analyse aufdecken kann und muss ...

I. iteratives Segment ist singulativen Szene untergeordnet

II. singulative Szene ist iterativen Entwicklung untergeordnet

III. singuläre Anekdote illustriert iterative Entwicklung, die selbst einer singulativen Szene untergeordnet ist oder umgekehrt

IV. singulative Szene, die einem iterativen Segment untergeordnet ist, zieht iterative Parenthese nach sich; eine Parenthese ist die rhetorische Figur eines grammatisch selbständigen Einschubs](103)

Das Spiel mit der Zeit

[iterative Syllepse:]

So nimmt die zur *Ordnung* gehörende Analepse [Rückblende] in der klassischen Erzählung meist die Form eines zur *Dauer* oder Geschwindigkeit gehörenden Summarys [Raffung] an, das wiederum gern auf die Dienste des zur *Frequenz* gehörenden Iterativ zurückgreift; ... die iterative Syllepse gehört nicht nur zur *Frequenz*: sie betrifft auch die *Ordnung* (denn indem sie „ähnliche“ Ergebnisse zusammenfasst, hebt sie deren Sukzession auf) und die *Dauer* (da sie zugleich die Zeitabstände zwischen ihnen eliminiert); (110)

Willkürliche und unwillkürliche Erinnerung

Der Anachronismus der –willkürlichen oder unwillkürlichen- Erinnerungen und deren statischer Charakter sind [in *Du côté de chez Swann* der *Recherche*] offenkundig aufs engste miteinander verknüpft, sofern das Gedächtnis zum einen die (diachronen) Perioden in (synchrone) Epochen und die Ereignisse in Tableaus verwandelt – und zum anderen dann diese Epochen und Tableaus in eine ihnen fremde, gänzlich neue Ordnung bringt. Die Gedächtnistätigkeit des intermediären Subjekts [welches ständig zwischen Gegenwart und Vergangenheit wechselt] ist somit ein Faktor oder Mittel der Emanzipation der Erzählung von der diegetischen Zeitlichkeit, auf den beiden zusammengehörigen Ebenen des einfachen Anachronismus und der Iteration, die einen komplexen Anachronismus darstellt. Von *Balbec* und vor allem von *Guermites* [einzelne Bände der *Recherche*] an hingegen kommt es zu einer Wiederherstellung sowohl der chronologischen Ordnung wie auch der Vorherrschaft des Singulativs [einmaliges Erzählen einmaliger Vorgänge], die deutlich einhergeht mit einem allmählichen Zurückweichen der Gedächtnisinstanz [was uns in Hinblick auf eine ‚Erinnerungspolitik‘ wie sie Frau Aleida Assmann für nötig erachtet, aber auch in Hinblick auf den ‚retour du récit‘ interessiert; nach einer exzessiven zyklischen kommt es zu einer Rückkehr zu einer linearen Zeitmodellierung] und folglich einer Emanzipation der Geschichte [Chronologie der Ereignisse], die der nichtlinearen Erzählweise wieder das Szepter entreißt. [Hieran ließe sich eine Unterscheidung des Nouveau Roman und des Nouveau Nouveau Roman anschließen: ersterem geht es mehr um die Erzählung als um die Geschichte, also mehr um das Wie als um das Was, und zweiterem geht es mehr um die Geschichte als um die Erzählung.] Diese Wiederherstellung ... führt uns offenbar in völlig traditionelle Bahnen zurück, und man mag das subtile zeitliche „Durcheinander“ von *Swann* der altersweisen Anordnung der Reihe *Balbec-Guermites-Sodome* vorziehen. Dafür kommt es hier nun aber zu Verzerrungen der Dauer: eine scheinbar wieder in ihre Rechte eingesetzte „normale“

Zeitlichkeit wird durch gewaltige Ellipsen und monströse Szenen deformiert, diesmal aber nicht vom intermediären Subjekt, sondern unmittelbar **vom** Erzähler, der mit wachsender Angst und Ungeduld seine letzten Szenen wie Noah seine Arche bis an den Rand der Belastbarkeit füllen will, aber gleichzeitig darauf erpicht ist, endlich zur Auflösung zu kommen (denn es gibt eine), die ihm die Existenz schenken und seinen Diskurs legitimieren wird. Wir rühren hier also an eine andere Zeitlichkeit, die nicht mehr die der Erzählung ist, sie aber in letzter Instanz beherrscht: an die der Narration selber. (111)

4. Modus

Modi der Erzählung?

Während sich die grammatische Kategorie der Zeit, das Tempus, ohne weiteres auf den narrativen Diskurs übertragen lässt, scheint die des Modus hier a priori fehl am Platze zu sein: die Erzählung hat ja nicht die Funktion, einen Befehl zu erteilen, einen Wunsch zu formulieren, eine Bedingung anzugeben usw., sondern bloß die, eine Geschichte zu erzählen, d. h. über (wirkliche oder fiktive) Tatsachen zu ‚berichten‘, so dass ihr einziger, jedenfalls charakteristischer Modus streng genommen nur der Indikativ bzw. der Wirklichkeitsform des Verbes sein kann. (115)

Distanz

Bekanntlich unterscheidet Platon [im 3. Buch des STAATS] zwei narrative Modi, je nachdem, ob der Dichter „selbst redet und auch gar nicht den Eindruck erwecken will, ein anderer als er sei der Redende“ (was er die *reine Erzählung* nennt), oder ob er im Gegenteil „versucht, die Illusion zu erzeugen, nicht er sei es, der redet“, sondern diese oder jene Figur, wenn es sich um gesprochene Worte handelt: und genau das nennt Platon die Nachahmung oder *mimêsis* ... Der Gegensatz von *diêgêsis* und *mimêsis* läuft also, um unser vorläufiges Vokabular zu benutzen, darauf hinaus, dass die „reine Erzählung“ *distanzierter* ist als die Nachahmung“: sie sagt es knapper und auf mittelbarere Weise. (116)

Perspektive

... die Frage *Welche Figur liefert den Blickwinkel, der für die narrative Perspektive maßgebend ist?* [Modus] wird mit der ganz anderen *Wer ist der Erzähler?* [Stimme] vermengt –oder, kurz gesagt, die Frage *Wer sieht?* Mit der Frage *Wer spricht?* (132)

Fokalisierungen

Wir werden also den ersten Typus, wie er allgemein von der klassischen Erzählung repräsentiert wird, *unfokalisierte* oder Erzählung mit *Nullfokalisierung* nennen. Der zweite dann ist die Erzählung mit *interner Fokalisierung*, sei diese *fest* [eingeschränktes Feld; WHAT MAISIE KNEW] ... *variabel* [fokale Figur wechselt; MADAME BOVARY]... oder *multipl* [ein Ereignis aus mehreren Perspektiven; RASHOMON] ... Unser dritter Typ schließlich ist die Erzählung mit *externer Fokalisierung* [Held handelt ohne Einblick in seine Gefühle]. (134ff)

Alterationen

Die Variationen des *Point of view*, die im Laufe einer Erzählung vorgenommen werden, lassen sich als **Fokalisierungswechsel** auffassen ... Wir sprechen dann von variabler Fokalisierung, von **Allwissenheit mit partiellen Einschränkungen des Feldes** usw. (138) Mit letzterer haben wir es in Houellebecqs El zu tun. Bis kurz vor dem Ende könnte man in diesem Werk von einer ‚personalen Perspektive‘ sprechen, man erzählt jeweils aus der Sicht des Helden Bruno oder Michel. Der Erzähler weiß nicht mehr, wie diese Figuren wissen können. Wenn dann auf den letzten Seiten aus der Sicht eines Neomenschentums erzählt wird, muss man den Eindruck bekommen, dass man es mit einem auktorialen Erzähler zu tun hatte.

Dabei sind zwei Alterationstypen zu unterscheiden: entweder werden weniger Informationen gegeben, als an sich gegeben werden müssten, oder es werden mehr gegeben, als der Fokalisierungscode, der das Ganze beherrscht, an sich gestattet. Der erste Typ hat in der Rhetorik einen Namen ... die Lateralauslassung oder *Paralipse* [Ellipse].

[Paralepse:]

Der zweite hat noch keinen Namen; wir werden ihn *Paralepse* taufen, denn hier geht es nicht mehr darum, eine Information wegzulassen (-lipse, von *leipô*), die man eigentlich hinzunehmen und geben sollte, sondern im Gegenteil darum, eine Information, die man weglassen sollte, hinzuzunehmen (-lepse, von *lambanô*) und zu geben. (139)

In El darf von einem paraliptischen Charakter der Erzählung gesprochen werden. Bei Bon wird Unangenehmes für die Hauptpersonen euphemistisch und paraliptisch dargestellt, werden die Lieblingsthemen der Helden (Fussball, Hundezucht, Rock'n Roll, Familiäres) paraleptisch dargestellt wird.

Bei Beigbender hat man es mit wenig Ereignissen zu tun, die aber eine komplexe Darstellung erfahren zu tun, was auf einen paraleptischen Modus seiner *Écriture* hinweist.

Polymodalität

Der Gebrauch der „ersten Person“, anders gesagt die personale Identität des Erzählers mit dem Helden, impliziert keineswegs eine interne Fokalisierung der Erzählung auf den Helden. (141) Das heißt, dass der Ich-Erzähler zwischen dem Subjekt des Aussageaktes und dem Subjekt der Aussage oszilliert. Diese Sicht der Dinge scheint uns im Zeichen einer Auffassung zu stehen, die versucht eine ‚autobiographische‘ Erzählperspektive salonfähig zu machen. Die Folgen sind dann, dass man im ‚Fall Houellebecq‘ (siehe B.4.2.) zwischen Autor und Erzähler nicht zu unterscheiden braucht. Dies hat für das Marketing des Autoren ‚Wettbewerbsvorteile‘. Beigbender nutzt ebenfalls seine literarischen Helden zu seiner Selbstdarstellung als Autor. Wurde in den 1970er Jahren in Frankreich der ‚Tod des Autoren‘ verkündet, scheint dieser in unseren Tagen nach einigen Paradigmenwechseln lebendig wie nie zuvor. Bob Dylan hat solchen Phänomenen einen Song mit dem Titel ‚The Times, They Are A-changin‘ gewidmet. Man kommt also nicht mehr umhin von ‚literarischen Moden‘ zu sprechen.

5. Stimme:

Die narrative Instanz

„Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen“ [mit diesem Satz beginnt Prousts RECHERCHE]: Ganz offensichtlich lässt sich eine solche Aussage ... nur entziffern, wenn man weiß, wer hier spricht und in welcher Situation er spricht; *ich* ist nur in bezug auf ihn, den Sprecher, identifizierbar und die abgeschlossene Vergangenheit der erzählten „Handlung“ ist eine solche nur von dem Moment an, wo er von ihr erzählt. (151)

Zeit der Narration

Aufgrund einer Dissymmetrie, deren tiefere Gründe für uns im Verborgenen liegen, die aber den Strukturen der Sprache eingeschrieben ist (oder doch wenigstens den großen „Kultursprachen“ des Okzidents), kann ich ohne weiteres eine Geschichte erzählen, ohne genau anzugeben, an welchem Ort sie spielt und ob dieser Ort mehr oder weniger weit von dem Ort entfernt ist, wo ich sie erzähle, während es mir so gut wie unmöglich ist, sie nicht zeitlich in bezug auf meinen narrativen Akt zu situieren, da ich sie notwendigerweise in einer Zeit der Gegenwart, Vergangenheit oder Zukunft erzählen muss. Daraus erklärt es sich vielleicht, dass die zeitlichen Bestimmungen der narrativen Instanz offenkundig viel wichtiger sind als ihre räumlichen. (153f) [Siehe den Turn von räumlichen zu zeitlichen Forschungsgegenständen, der so auch einen zugunsten der Narratologie implizieren würde].

Die wichtigste Zeitbestimmung der narrativen Instanz ist offensichtlich eine relationale, nämlich ihre Position im Verhältnis zur erzählten Geschichte ... Man hätte demnach, allein unter dem Blickwinkel der relationalen Zeitposition, vier Narrationstypen zu unterscheiden: Die *spätere* Narration (die klassische Position der Erzählung in Vergangenheitsform, zweifellos die bei weitem häufigste), die *frühere* Narration (die prädiktive Erzählung [jede Art Erzählung, in der die Narration der Geschichte vorhergeht], die im Allgemeinen im Futur steht, die aber auch im Präsens vorgetragen werden kann, wie der Traum von Jocabel in *Moyse sauvé*), die *gleichzeitige* Narration (Erzählung im Präsens, die Handlung simultan begleitend) und die (zwischen die Momente der Handlung) *eingeschobene* Narration [Geschichte und Narration verwickeln sich]. (154f)

Narrative Ebenen

Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächsthöheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist. [extradiegetische, diegetische oder intradiegetische, und metadiegetische Ebene] (163)

Die *Metaerzählung* ist eine Erzählung in der Erzählung und die *Metadiegeese* ist das Universum dieser zweiten Erzählung, so wie die Diegeese ... das Universum der ersten Erzählung bezeichnet ... Eine etwaige dritte Stufe wäre dann natürlich eine Meta-Metaerzählung, mit ihrer Meta-Metadiegeese usw. (163, Anmerkung 40)

Die metadiegetische Erzählung

[Beziehungstypen, die die metadiegetische Erzählung mit der ersten Erzählung, in die sie sich einfügt, verbinden können]:

Der erste Typ ist ein unmittelbares Kausalverhältnis zwischen den Ereignissen der Metadiegeese und denen der Diegeese, das der zweiten Erzählung eine *explikative* Funktion verleiht.

Der zweite Typ besteht in einer rein *thematischen* Beziehung, die folglich keinerlei raumzeitliche Kontinuität zwischen Metadiegeese und Diegeese impliziert: Zum einen haben wir die Kontrastbeziehung (das Leid der verlassenen Ariadne inmitten der fröhlichen *Hochzeit* von Thetis), zum anderen die der Ähnlichkeit (so wenn Jocabel in *Moyse sauvé* zögert, dem göttlichen Befehl zu folgen, und Amram ihm die Geschichte von Abraham und Isaak erzählt). Die berühmte *en abyme*-Struktur, die im „Nouveau Roman“ der 60er Jahre so beliebt war, ist offenkundig eine Extremform dieser Ähnlichkeitsbeziehung, die hier fast die Grenze zur Identität überschreitet. (166)

Der dritte Typ ... [es] erfüllt vielmehr der Narrationsakt als solcher eine Funktion ... der Zerstreuung und/oder des Hinauszögerns [Beispiel Scherazade]. (167)

Metalepsen

Metalepse gehört hier zum selben System wie *Prolepse*, *Analepse*, *Sylepse*, und *Paralepse*, mit dem spezifischen Sinn: „aufnehmen (erzählen) und dabei die Ebene wechseln“. (168, Anmerkung 49)

...der Triumph des Pseudo-Diegetischen.

... eine anfänglich zweite Erzählung wird sofort auf die erste Ebene zurückgeführt und, was auch immer ihre Quelle sein mag, dem Erzähler-Helden in den Mund gelegt. (172) [Beispiel: Der Erzähler des Romans und sein Freund lernen einen Schriftsteller kennen, der ihnen aus seinem tagsüber verfassten Roman vorliest. Nach dem Tod des Schriftstellers erst kommt der Erzähler in den Besitz von dessen Skript, welches er aber bereits zum Zeitpunkt der Vorlesungen des noch lebenden Schriftstellers ‚zitiert‘ bzw. in den Text einfließen lässt.]

Person

Wenn man, ganz allgemein, den Status des Erzählers sowohl durch seine narrative Ebene (extra- oder intradiegetisch) als auch durch seine Beziehung zur Geschichte (hetero- oder homodiegetisch) definiert, kann man die vier fundamentalen Erzählertypen wie folgt ... zusammenfassen: 1) *extradiegetisch-heterodiegetisch*, Beispiel Homer, Erzähler erster Stufe, der eine Geschichte erzählt, in der er nicht vorkommt; 2) *extradiegetisch-homodiegetisch*, Beispiel: Gil Blas, Erzähler erster Stufe, der seine eigene Geschichte erzählt; 3) *intradiegetisch-heterodiegetisch*, Beispiel: Scheherazade, Erzählerin zweiter Stufe, die Geschichten erzählt, in denen sie im allgemeinen nicht vorkommt; 4) *intradiegetisch-homodiegetisch*, Beispiel: Odysseus in den Gesängen IX bis XII, Erzähler zweiter Stufe, der seine eigene Geschichte erzählt. (178)

Held/Erzähler

Wie in jeder Erzählung in autobiographischer Form [mit nachträglicher Narration] sind die Aktanten, die Spitzer *erzählendes Ich* und *erzähltes Ich* nannte, auch in der *Recherche* durch einen Alters- und Erfahrungsunterschied getrennt, der es ersterem ermöglicht letzteren mit einer Art herablassender oder ironischer Überlegenheit zu behandeln ... Aber die Besonderheit der *Recherche* ... liegt darin, dass zu diesem essentiell variablen Unterschied [von Held und Erzähler], der ja, je mehr Fortschritte der Held in der „Lehre“ des Lebens macht, immer geringer wird, ein radikaler und gewissermaßen absoluter Unterschied hinzukommt, der nicht auf einen bloß qualitativen Erfahrungsvorsprung reduzierbar ist, sondern aus der abschließenden Offenbarung resultiert, also aus der entscheidenden Erfahrung des unwillkürlichen Gedächtnisses und der ästhetischen Berufung. Hier trennt sich die *Recherche* von der Tradition des *Bildungsromans*, um sich gewissen Formen der religiösen Literatur zu nähern wie etwa den *Konfessionen* des Hl. Augustinus: der Erzähler weiß nicht bloß –rein empirisch- mehr als der Held; er *weiß* im absoluten Sinne, er kennt die Wahrheit – eine Wahrheit [die den Helden ergreift als er sich am weitesten von ihr entfernt glaubt]. (182f).

Funktionen des Erzählers

Der erste dieser Aspekte ist natürlich die *Geschichte*, und die darauf bezügliche Funktion ist die *narrative Funktion* im eigentlichen Sinne, der kein Erzähler den Rücken zukehren kann, ohne gleichzeitig seine Erzählereigenschaft zu verlieren, auf die er aber, wie es einige amerikanische Romanciers auch getan haben, seine Rolle durchaus beschränken kann.

Der zweite Aspekt ist der narrative *Text*, auf den sich der Erzähler in einem gewissermaßen metasprachlichen (hier metanarrativen) Diskurs beziehen kann, um dessen Gliederungen, Verbindungen und wechselseitigen Bezüge, kurz seine innere Organisation deutlich zu machen: Diese „Organisatoren“ des Diskurses, die Georges Blin „Regiebemerkungen“ nannte, gehören zu einer zweiten Funktion, die man *Regiefunktion* nennen kann.

Der dritte Aspekt ist die *Erzählsituation* selber, deren beide Protagonisten der –anwesende, abwesende oder virtuelle- narrative Adressat und der Erzähler sind. Die Ausrichtung des Erzählers auf den Adressaten [der Kontakt zu und Dialog mit ihm hat Kommunikationsfunktion].

[Vierter Aspekt:] Die Ausrichtung des Erzählers auf sich selbst ... gibt Aufschluss darüber, wie viel Anteil der Erzähler an seiner Geschichte nimmt und in welchem Verhältnis er zu ihr steht ... *testimonale oder Beglaubigungsfunktion* ...

[Fünfter Aspekt:] Aber die direkten oder indirekten Einmischungen des Erzählers in die Geschichte können auch die didaktischere Form eines autorisierten Kommentars der Handlung annehmen: Hier haben wir dann etwas, was man die *ideologische Funktion* des Erzählers nennen könnte ... (183f)

Der narrative Adressat

Zum intradiegetischen Erzähler gehört ein intradiegetischer Adressat ... Der extradiegetische Erzähler hingegen kann nur auf einen extradiegetischen narrativen Adressaten zielen, der hier mit dem virtuellen Leser zusammenfällt, mit dem sich dann jeder reale Leser identifizieren kann. Der virtuelle Leser bleibt prinzipiell unbestimmt ... [Unaufhebbar ist] die Tatsache, dass sich eine Erzählung, wie jeder Diskurs, notwendigerweise an jemanden richtet, insgeheim immer an einen Adressaten appelliert ... [Es ist für den Leser unvermeidlich sich] mit der virtuellen Rezeptionsinstanz zu identifizieren bzw. sie auszufüllen, je transparenter diese ist und je stillschweigender sie in der Erzählung evoziert wird. (187) [Der Leser der *Recherche*] soll nicht, wie Nathanael, „das Buch wegwerfen“, sondern es neuschreiben, völlig untreu und doch auf wunderbare Weise exakt, so wie Pierre Ménard, der den *Don Quijote* Wort für Wort neu erfindet ... Der wahre Autor der Erzählung ist nicht nur der, der sie erzählt, sondern auch, und mitunter noch mehr, der, der sie hört. Und das ist nicht unbedingt der, an den man sich wendet: es gibt immer Leute nebenan. (188)

Im Zaubenberg ist die Zeiterfahrung das Thema des Romans in zweifacher Hinsicht: a) als „das Präsentieren der spezifischen Zeiterfahrung am Zaubenberg“ und b) dann als „die Frage, wie das Erzählen als Zeit (zeitigen, Zeitigung) gestaltet werden muss, um den Leser selbst in diese spezifische Zeiterfahrung hineinzusetzen“⁸⁸ Biemel S. 131

„Die Zeit ist das Element der Erzählung, wie sie das Element des Lebens ist, unlösbar damit verbunden wie mit den Körpern im Raum.“⁸⁹ „Im ZAUBERBERG ist Zeit nicht nur Medium, sondern auch Thema der Darstellung.“⁹⁰

2.3. ZEIT IM NOUVEAU ROMAN - MECKE⁹¹

Kein Sieg der narrativen Vernunft über das Erhabene im modernen Roman aufgrund Dezentriertheit –

Die **Konstitution des Erhabenen** folgt daraus, dass die Einbildungskraft die Versatzstücke der Sinnlichkeit nicht mehr **ordnen** kann und es so zu einer **Niederlage des Subjekt gegenüber der Welt** kommt. Es kann seinen Gegenstand nicht beherrschen, was als **Bedrohung** erfahren wird, welche **Ohnmachtsgefühle** auslöst. Diese können durch **regulative Ideen** ausgeglichen werden. (190) Die unsichtbare das Subjekt des Betrachters umfassende **Gewalt der Zeit**, die sich dem Verstandesvermögen überhaupt entzieht, führt zu der Annahme, dass Zeitlichkeit das Nicht-Darstellbare schlechthin, **aller Repräsentierbarkeit vorausgehend** ist. Sie ist deshalb nur mit den **Kategorien des Dynamisch-Erhabenen** zu beschreiben. Mecke überträgt an diesem Punkt die Kategorien des Dynamisch-Erhabenen aus Kants *Kritik der Urteilkraft* auf die Zeit, die er mit dem Phänomen des Erhabenen gleichsetzt. Nun gibt es allerdings, das was Ricoeur die **Aporien der Zeit** nennt, mindestens seit Aristoteles, während die Bedeutung des Begriffes des Erhabenen für die Postmoderne eine Konstruktion der Philosophie des 18. Jahrhunderts ist. Ähnlich wie bei Foucault ist bei Lyotard ein Retour au Kant festzustellen. Hatte der Strukturalismus sich vor allem mit Hegel beschäftigt, aktualisiert der Neostukturalismus Kant, den Vorläufer von Hegel, den dieser glaubte mit seiner Philosophie überwunden zu

⁸⁸ Biemel, Walter:

⁸⁹ Mann, Thomas: *Der Zaubenberg*, 1927. Nachdruck Frankfurt Main: Fischer 1952, S. 580.

⁹⁰ Mecke, Jochen: *Roman-Zeit*, Mannheim 1991, S. 6. Die Zahlen in runden Klammern beziehen sich auf die Seitenzahl in Mecke.

⁹¹ Wir folgen den Ausführungen von Mecke, *a.a.O.*, S. 193 – 233.

haben. Das ist insgesamt typisch für die Moderne. Die Postmoderne kommt nicht umhin, das ‚unvollendete Projekt der Moderne‘ wieder aufzunehmen.

Wir möchten sagen, dass die Zeit nicht erst seit Kant in der Philosophie ein Rätsel darstellt. Inwieweit man die Zeit mit dem Erhabenen Kants gleichsetzen kann, wäre weiter zu fragen. Die Zeit als Kantisches Erhabenes betrachtet, sieht Mecke als den Grund, dass die Helden des Nouveau roman gegenüber der Zeitlichkeit eine Niederlage ihrer Einbildungskraft erleiden. Die von Mecke als konventionell bezeichnete Erzählung, wurde noch lange nach Kant und seiner Kategorie des Erhabenen praktiziert.

Lyotards **Ästhetik der Postmoderne** ist aus seiner Auseinandersetzung mit Kants Begriff des Erhabenen entstanden. Das Erhabene bringt der **Einbildungskraft** eine Niederlage bei, durch seine Macht, die eine solche der Natur ist, aber nicht durch die **Idee der Unendlichkeit**. Das Erhabene in der Natur zeigt die **Ohnmacht des sinnlichen Vermögens**. Aber es kommt zu einem **Sieg der Vernunft über die Macht der Natur**. Die Niederlage der Einbildungskraft wird zur Darstellung des Falles erhoben, „in welchen das Gemüth die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung, selbst über die der Natur sich fühlbar machen kann“⁹². Die Erhebung des Vorstellungsvermögens über sich selbst unter der Anleitung der Vernunft entspricht den **Vermögen der Ideen**. Um die **Zeit als Erhabenes** darzustellen, muss der **Erzähler an einem Ort sein, an dem er vor der destruktiven Macht des Erhabenen der Zeit sicher ist**. Dies ist der **Endpunkt zeitlicher Abläufe**, von wo aus der Erzähler die Gesamtheit der Zeit als **mächtiges, die Verstandeskraft überforderndes Schauspiel** überblicken kann und die Niederlage der Einbildungskraft durch Anregung des Vermögens der narrativen Vernunft mit der **Ausbildung einer Idee der Zeit** in einen Sieg verwandeln kann. In Hinblick darauf meinen wir, dass es in der Erzählung nicht erst seit Kant und dem Vermögen der Ideen, über die Niederlage der Einbildungskraft angesichts des Erhabenen zu triumphieren, einen Standpunkt des Erzählers außerhalb der Zeit gibt.

Dieser **Standort des Erzählers** ist suspendiert im modernen Roman, was vornehmlich **Zeitenthobenheit des Erzählers** und **Endpunkt der Zeitkomposition** betrifft. Es gibt keinen **Ort** mehr, der vor der Zeit sicher wäre, von dem aus sich das gewaltige Schauspiel des Verströmens von Zeit betrachten ließe. Diese Annahme von Mecke bestätigt die Rufe eines zeitlichen Turns in den Wissenschaften. Die **Niederlage der Einbildungskraft** verwandelt sich im **modernen Roman** nicht in einen **Sieg der Vernunft**. Die mittels **ästhetischer Distanz** ausgeübte **Herrschaft des Subjekts über die Zeitlichkeit** wird nicht mehr garantiert im Nouveau roman. Es kommt zur permanenten **Konstruktion, Dezentrierung und Negation** der verschiedenen Zeitformen. Die **Herstellung von Transzendenz als Selbstüberschreitung des Subjekts** wird nur noch im Scheitern, im **Absturz des Subjekts in die Zeit** möglich. **Bedrohung der Identität** des Helden ergibt sich im **Scheitern** ihrer Versuche die Zeitlichkeit erzählend zu beherrschen. Inwieweit die Erzählungen von Bon, Houellebecq und Beigbender eine Beherrschung von Zeit suggerieren, wäre zu fragen? Seit dem ‚Rétour au récit, au sujet und au réel‘ im Nouveau nouveau roman, muss man von einer Rückkehr zur souveränen Beherrschung von Zeit –Erzählung zeigt Beherrschung von Zeit sprechen.

Dies führt im Nouveau roman dazu, dass die narrative Vernunft sich über die angeschaute Macht in einer Art willentlichen **Sprung** erhebt, um damit Transzendenz (als Selbstüberschreitung des Subjektes) ex negativo aus dem Scheitern der Einbildungskraft, als positives Vermögen erfahrbar zu machen. Céline in der Todeszelle in Dänemark gegen die Zeit anschreibend, sie zu anschaulichen Mustern verarbeitend und das Scheitern dieses Projektes konstatierend, setzt sich durch dieses Gefühl des Ausgeliefertseins von seinem Alter

⁹² Kant, Immanuel: *Werkausgabe X. Kritik der Urteilkraft*, Frankfurt am Main 1974, S. 186, Kapitel: „B. Vom Dynamisch-Erhabenen der Natur. § 28: Von der Natur als einer Macht.“

ego, dem Leser [der Leser als anderes Ich des Erzählers!] ab, der sich wie der traditionelle Erzähler **außerhalb der vernichtenden Macht der Zeit** glaubt.

Die Zeitigung von Zeitlichkeit ergibt sich a) aus einem Schwinden der narrativen Distanz von Held und Erzähler und b) aus einer symmetrischen Umkehrung der traditionellen Erzählkonstellation. Der **Text ist auf der Suche nach seinen eigenen Regeln**. Er kann Zeitlichkeit nicht darstellen und **wird selbst zum Ereignis**, was Ontologisierung und Entzeitlichung der Zeit verhindert. Daraus folgt eine neue **kompensatorische Funktion** von Kunst. Zwar kommt es zur Bedrohung der Einbildungskraft des Schriftstellers durch Monotonie, Abwechslungslosigkeit, Geschehnisarmut und Todesangst, dies wird aber durch **Konstitution eines ästhetischen Ereignisses** vom Subjekt ferngehalten.

Das Erhabene und die Kunst -

Unter **Symp Praxis** versteht man die **Teilhabe des Lesers** am Dargestellten. Das erhabene Gefühl besteht darin, dass **ein mächtiger Gegenstand** die Seele von allem ‚es geschieht‘ (= Zeit) beraubt und zugleich in Erstaunen versetzt. Die Seele ist benommen, erstarrt, wie tot. Das hieße nun allerdings, dass es gerade der Fluss der Zeit ermöglicht, dass es nichts Erhabenes gibt. Dadurch dass die **Kunst diese Drohung fernhalten** kann, erfolgt eine Lust der Erleichterung und des Frohsinns. Sie ist nicht so komplex wie die ‚erhabene‘ Wirklichkeit. Das Erhabene ist nicht eine Frage der Erhebung, die ein **transzendentes Subjekt** benötigt (Kant), es ist eine Frage der **Intensivierung** (Lyotard). Die Zeitigung von Zeitlichkeit bzw. Veranschaulichung von Zeit als **postmodernes Erhabenes** übersteigt zum einen das sinnliche **Vermögen der Einbildungskraft** und zum anderen die **Sublimierung durch eine regulative Idee**, die die Bedrohung sinnvoll gestaltet.

Sie ist nicht vereinnehmbar durch **Zwecke der Vernunft**, sondern sie ist ablesbar an der Intensität und den Wahrnehmungen der **Gefühle des Rezipienten**. Zeitigung von Zeitlichkeit in der Postmoderne ist

erstens **nicht negativ darstellbar** als unendliche **Mimesis der regulativen Ideen** der Vernunft, sondern ist

zweitens vollziehbar nur in der **Dekonstruktion verschiedener Zeitformen als symp praktische Intensität**. Das **Spiel mit der Teilhabe des Lesers** ersetzt traditionelle narrative Verfahrensweisen. Sie wird

drittens zum **Unverfügbaren des narrativen Subjektes** und kann

viertens nur noch im **Zerfall des klassischen Erzählmusters** sich selbst überschreiten. Die Herstellung von Neuheit ist also Überschreitung. Das absolut Neue überschreitet das relativ Neue.

Transzendenz, gewährleistet als regulative Ideen durch die Vernunft, realisiert sich ausschließlich in der Niederlage narrativer Vernunft Zeitlichkeit in (end)gültiger Form vorstellbar zu machen.

Demgegenüber sind bei Ricoeur die **Aporien der Zeitlichkeit unauflösbar** und können durch **narrative Vermittlungen** nur zeitweilig aufgehoben werden. Die Unterscheidung von diegetisch - erzählerischem und diskursiv - beschreibendem Ereignis der Erzählung heißt, dass **außerdiegetische Ereignisse** wichtig werden. Aus der **Unüberschaubarkeit der Handlung** folgt eine **Angst tödlicher Erstarrung**, die den postmodernen Helden bedroht. Dies motiviert zuweilen zur **Flucht in den Krimi**, der den **Überblick durch Lösung des Falles** garantiert. Die Bedrohlichkeit der Welt wird durch die **Konstitution des diskursiven Ereignisses**, in diesem Fall der Kunst, aufgehoben.

Wir möchten darauf hinweisen, dass diese Bestimmung der Funktion moderner Kunst letztere als Reaktion, Parade, Parierung eines Stoßes (französisch: coup) darstellt. Der nur noch

reagieren könnende Mensch ist laut Nietzsche der schwache, unterworfenen Mensch des Ressentiments. In Hinblick auf Houellebecq hat man bemerkt, dass bei ihm das ‚Ressentiment wieder zu seinem Recht käme‘ (siehe B.4.2.). Wenn man Houellebecqs Romane als synthetisierende Reaktion auf das Erhabene sieht, liegt es natürlich nahe, eine Tendenz zum Hass- und Rachegefühl, die sich gegen die Identifikation mit dem erhabenen Aggressor auflehnt, aufzuspüren.

Es scheitert die **Allmacht des Erzählers** an der **Nichtdarstellbarkeit der komplexen Wirklichkeit** aufgrund der Beschränktheit seiner Einbildungskraft, woraus **Angst und Identitätsverlust** entspringt. Dies zieht die Vorstellung der **Unendlichkeit der Idee der Sittlichkeit und Freiheit** nach sich. Letzteres darf als Aufgabe von Beigbeders ‚Sisyphos Marronier‘ (B.4.3.) gesehen werden.

Es liesse sich dem gegenüber argumentieren, dass Kunst seit jeher, wie das Worringer in *Abstraktion und Einfühlung* behauptet, nicht die Aufgabe verfolgte, die Komplexität der Welt abzubilden, sondern durch ihre notwendig vereinfachenden Darstellungsmittel Reduktion von Komplexität vorzunehmen, das heißt, ursprünglich die Allmacht der Natur bzw. das Erhabene zu dekonstruieren. Von daher lässt sich nicht von einer ‚Niederlage der Einbildungskraft‘ sprechen, weil Kunst ursprünglich nicht vorhatte, Totalität von Welt abzubilden. Ist laut Hegel das Ganze das Wahre, das im philosophischen System zur Darstellung kommt, fragt sich natürlich, inwieweit es der Kunst, als dem Reich des Schönen obliegt, den ganzheitlichen Charakter des Erhabenen wiederzugeben.

Weiter wäre zu fragen, wie das Konzept des Erhabenen mit der Idee der Dialektik der Aufklärung zu vereinbaren ist. Im Zeitalter der sich vervollkommnenden Herrschaft über Natur könnte dieses über alle Vergleichung Erhabene der Natur auch als Regression in animistische Entwicklungsstufen verstanden werden. Offenbar gelingt keine magische Identifikation der Menschen mit dem Erhabenen mehr, worin man eine Niederlage der Einbildungskraft sehen kann, die aber der Urmensch scheinbar nicht erlitten hat. Kann es im Triumph der Rationalität zu einer wirklichen Gefährdung der konventionellen narrativen Vernunft als Ausdruck dieser Rationalität durch den Nouveau roman überhaupt kommen? Der Triumph der Rationalität im Zeitalter der Naturbeherrschung äußert sich ja gerade in der Möglichkeit der Reduktion von Komplexität und Erhabenen.

Teilhabe statt Negation der Form und negativer Repräsentation -

Die **Theorie der negativen Repräsentation** [sittliche Idee ersetzt die Beherrschung des Erhabenen] bei Kant, welche produktionsästhetisch ist, respektive die der **Negation der Form** [Intensivierung] bei Lyotard zeigt, dass die **Nichtrepräsentierbarkeit des Gegenstandes der komplexen Wirklichkeit** ein Hinweis auf das Erhabene ist, aber erstens können sprachliche Kunstwerke nicht völlig von ihrer **Referenz** abgezogen werden und zweitens ist die **produktionästhetische Begründung der Nichtrepräsentation nicht übertragbar auf die Rezeptionsästhetik**. Der Leser muss als **Teilhabe** das Gefühl des Erhabenen erfahren und nicht nur durch Negation der Form und die negative Repräsentation, was zu Versuch und Scheitern der **Zeitformung** führt.

Die Formierung der Zeit wird zum Scheitern ihrer Darstellung und macht so eine Teilhabe am Gefühl des Erhabenen möglich. Dies ist übrigens nicht so in der Rückkehr zum Erzählen bei Houellebecq. Zeit wird formiert und ihre Darstellung scheitert nicht. Es scheitern aber die Helden, denen es nicht gelingt, das Selbstverständliche in ihrer Zeitformierung zu problematisieren.

Die Romane des Nouveau roman der 1950ziger regen zu einer **harmonischen Gestaltung der heterogenen Momente zeitlicher Abläufe durch den Leser** an. Was der **Autor** nicht vermag, soll also der **Rezipient** leisten. Inwieweit es sich dabei um eine **Pädagogisierung**

der Literatur handelt, lassen wir vorerst dahingestellt. Offenbar versucht man die Passivität beim Rezeptionsakt aufzulösen, indem man den Leser nötigt, zur **Kunstkritik** fortzuschreiten, die in romantischer Manier hilft, den Roman in die Kontinuität der Formen aufzuheben.

Bei Claude Simon bewirken eine Reihe von Elementen den Versuch des Lesers, **die Zeitpunkte der Geschichte** in die **Form einer erinnerten Zeit** zu bringen. Wir möchten darauf hinweisen, dass man in den Romanen von Houellebecq keinerlei Probleme mit der Durchschaubarkeit von Zeit hat. Man geht völlig reflexionslos vor, jenseits aller Theorielastigkeit und des *Terreur théorique*, was zählt ist der Effekt, der Humor, das Lachen des Genies.

In *Emploi du temps* (=ET) von Butor lassen sich die verschiedenen Verfahren nach dem **Muster des Krimi** ordnen. In *Feerie pour une autre fois* von Céline lassen sich **Ansätze der Zeitform der Chronik**, die auch in der Prosa von Beigbeder als Konstruktionsprinzip für ein minimales Zeitgerüst eine wichtige Rolle spielen wird, (siehe B.4.3.) erkennen, aber es folgt eine **Deformierung der erstellten projizierten Zeitformen** daraus. Das Scheitern der Einbildungskraft kann nicht länger verhehlt werden. Die **Ganzheit der dargestellten Zeitform** ist nicht erfassbar. Ihre potentielle **Einheit** zerfällt in **heterogene Momente**. Wir sehen den inversen Vorgang am Werke. Ist der Mensch genötigt durch Zeitmodellierung die Aporien der Zeit zu vermitteln und Kontinuitäten herzustellen, so arbeitet der Nouveau roman daran, deren Konstruiertheit zu zeigen. Da die Darstellung von Diskontinuität auf eine ursprüngliche Kontinuität verweist, ist zu fragen, inwieweit sie die Konstruiertheit dieser ‚ursprünglichen‘ Kontinuität nicht aus den Augen verliert.

Der Grund des **Verfalles der Zeiteinheit** kann nun nicht selbst veranschaulicht werden. Wir meinen, dass eine vorgängige Einheitlichkeit nicht angenommen werden kann. Der Held von ET weigert sich, die gängigen Aufhebungsstrategien der zeitlichen Aporien vorzunehmen. Inwieweit er eigentlich nicht scheitern wollte, wäre zu fragen. Seine Ablehnung konventioneller Zeitlichkeit spiegelt sich in seiner Ablehnung, sich in ödipale Verstrickungen zu begeben.

Doch er –der Grund des Verfalles der Zeiteinheit- wird dadurch wahrnehmbar gemacht, dass Einbildungskraft und Sinnlichkeit an der Zeitigung von Zeitlichkeit selbst zugrunde gehen und damit der Bewegung der Konstitution von Identität auf jenen Grund gehen, von dem sich das Subjekt, um es selbst zu werden, abgestoßen hat. Die Macht des Subjekts Zeit zu formen schlägt um in die **Gewalt der Zeitlichkeit**.

Wir möchten entgegen, dass es doch eher so ist, dass das Subjekt durch die Macht von Zeitlichkeit geformt und diszipliniert wird. Offenbar widersetzt sich der Held Revel aus ET diesen Exercitien der Ich-, Subjekt-, und Identitätskonstitution.

Das Einbildungsvermögen beherrscht Zeit nicht länger, wird Teil des Zeitflusses. Daraus folgt eine **Änderung der Voraussetzungen** und der Art der Teilhabe an der narrativen Zeit. (196) Offenbar sind die Experimente mit der Zeitlichkeit in der Erzählung auf Dauer unbefriedigend geblieben und man ist in Frankreich vom Nouveau roman zur ‚Tagesordnung‘ der herkömmlichen Erzählung im Nouveau nouveau roman übergegangen.

Erinnerung der ewigen Ideen in der ästhetischen Erfahrung des Augenblicks -

Die **Ästhetik des Erscheinens** geht über in eine **Ästhetik des Entschwindens**. Aus der zunehmenden **Bedeutung des Augenblicks** für die ästhetische Erfahrung folgt ein Bruch mit **Kontinuität** zeitlicher Verläufe. Das Schöne ist plötzlich im Augenblick, im Wahnsinnsgefühl, dass ein Gott durch uns tanzt, und wird so in eine **höhere Kontinuität ewiger Ideen** integriert, an deren Wesen die plötzliche Wahrnehmung nur erinnert. Wenn uns nicht alles täuscht charakterisiert Benjamin so das ästhetische Programm von Goethe im

Gegensatz zu den Romantikern. Bei Goethe handelt es sich dabei um die Schaffung des Einen Buches, welches durch erhabene Augenblicke auf das ewige der Ideen hinweist, während die Romantiker das Absolute Buch kreieren wollten, das Kontinuität erschafft.

Diese **Erinnerung der ewigen Ideen in der ästhetischen Erfahrung des Augenblicks** darf auch als Erinnerungsraum im Sinne von Aleida Assmann (siehe oben) verstanden werden. Kunst bedeutet das momentane Innehalten des kosmologischen Prozesses, welches als Widerstand gegen die Gegenwart und Zeitkultur des Werdens verstanden werden kann.

Die moderne Kunst bewahrt die Erscheinungsweise des Schönen und ändert den Bezug zum Wahren neoplatonisch. Sie ist aber nicht ohne Bezug auf die Wahrheit (Adorno). Sie bleibt **genuin wahrhaftig**, indem der Wahrheitsgehalt als Möglichkeit von Wahrheit fungiert, welche sich verkörpert im modernen Kunstwerk. Die Erkenntnis des geistigen Gehalts ist aber **utopisch**, ist die **Wahrheit als das Andere des gesellschaftlichen Verhältnisses der Verdinglichung im Kapitalismus**. Moderne Kunst ist der Augenblick, **das Plötzliche**, gibt die Sicht frei auf das nur noch als Negativ des Bestehenden zu denkende freie Verhältnis zwischen Mensch und Natur und auf eine **Utopie der Versöhnung**. Der Augenblick, das Plötzliche, **Ephemere** charakterisiert

a) die Erscheinungsweise des geistigen Gehalts und

b) das Kunstwerk selbst, das diesen geistigen Gehalt hervorbringt.

Die Plötzlichkeit der Erscheinung wird von dem modernen Kunstwerk thematisiert (Kairos!?). Es ist nicht zu übersehen, dass bei Houellebecq sich kairotische Momente häufen. Wir beziehen uns auf die Stelle in MeI, wo der Erzähler das Hören einer besonderen Art von Musik kommentiert, die ihm einen Vorschein auf die Utopie gibt: „House (Stilrichtung der elektronischen Tanzmusik seit den 1980ern) in voller Lautstärke“ (MeI/235).

Kunstwerke werden selbst zu Augenblicken, als sie den Rezipienten in analoger Weise zu den dargestellten, privilegierten Momenten des dargestellten Kunstwerks das Zusammenschließen heterogener, partikulärer Momente zu einer Totalität vollziehen lassen. Totalität ist nur noch in der Kunst möglich, will das heißen. Ist bei Hegel ‚das Ganze das Wahre‘, so wird bei Adorno, das Ganze zum Unwahren. Zur Kritik einer solchen Anschauung möchten wir auf Deleuze/Guattaris Konzeption des Rhizoms hinweisen.⁹³

In der Rezeption des Kunstwerks ist es dem Leser also möglich an einer **Vereinheitlichung des Zeitflusses** bzw. einer Vermittlung von individueller und kosmischer Zeit teilzunehmen. Die Integration des Kunstwerkes in die Utopie der Versöhnung folgt daraus, dass der Augenblick und das Plötzliche seiner Erscheinungsweise in eine **Kontinuität** eingeordnet werden und das Augenblickliche, Plötzliche der Epiphanie **im utopisch sich verschließenden Wahrheitsgehalt des Werkes** verschwindet (bei Adorno).

Bei Bohrer ist das Augenblickliche, Plötzliche, Ausdruck und Zeichen von Diskontinuität und des Nichtidentischen, das sich der ästhetischen Integration jedweder Art versperrt⁹⁴ und sich in einem Ausfall gegen die historische Kontinuität des Traditionszusammenhangs, die kulturelle Norm verwirklicht⁹⁵. Weder die bloß formalästhetische Definition der historischen Avantgarden führt zur **Erschöpfung innovativer Verfahren**, noch die **Reduktion der Diskontinuität** durch ihren Bezug auf einen transzendenten bzw. utopischen Wahrheitsgehalt. Für Bohrer ist **im Ästhetischen das Utopische gegeben**. Daraus folgt die **Notwendigkeit der Zerstörung der Tradition** und eine Auflösung geschichtlicher Kontinuität bzw. die fließende Zeit anzuhalten.

Nur so findet keine **Vereinnahmung des Kunstwertes durch die Vergangenheit** statt. Das Kunstwerk kann sich **zur außerhalb des Rationalitätszusammenhangs stehenden Selbstreflexivität und Intentionalität** erheben. Das moderne Kunstwerk verfügt über Reinheit und Selbstpräsenz. Aus der **Destruktion der Tradition und der Vernichtung der**

⁹³ Deleuze/Guattari: *1000 Plateaus*, a.a.O., S.

⁹⁴ Bohrer: *Plötzlichkeit*. Frankfurt am Main 1981, S. 7.

⁹⁵ A.a.O., S. 43.

Utopie folgen die **Idee des Ursprungs** und des Neuanfangs, und **Authentizität** als reine selbst-präsente Gegebenheit. Wir haben es hier mit einem Begriff der Authentizität zu tun, der weniger im Zusammenhang mit ‚Kulturen der Lüge‘ bzw. derem Gegenteil, sondern mit Dekonstruktivismus und Gegenwartsproduktion steht, die als **Widerstand** gegen eine durch Vergangenheit und Zukunft absorbierte Gegenwart gesehen werden darf. Man hat es ebenfalls mit ‚Widerstand gegen die Gegenwart‘ zu tun. Das ‚Ohne-ein-Was‘ des modernen Kunstwerks im Hinblick auf seine Abhängigkeit zu **Erfahrungsraum und Erwartungshorizont** garantiert die Identität. Daraus folgen Idiosynchasien gegenüber der Vergangenheit. Wir fragen nach dem Zusammenhang zur Novität. Kann diese Art Kunstwerk als absolute Novität verhindern zur Tradition des Neuen zu gehören, mit der die Moderne sich ihrer Unabschließbarkeit als Epoche versichern möchte?

Die moderne Kunst als Ästhetik der Erscheinung - postmoderne Kunst als Ästhetik des Entschwindens –

Der **Augenblick als neues Absolutum** besetzt die **vakante Stelle des Subjekts**, dabei auch die **Transzendenz der Geschichte** einnehmend. Die Struktur bleibt gleich. Das postmoderne Kunstwerk funktioniert über eine **Täuschung der Selbstpräsenz**. Es gibt keinen **Moment als Ursprungsmetaphysik**. Die **Zersplitterung der Zeitsynthese** als **Denunziation geschichtlicher Zeitkulturen** ist die Folge. Darüber hinaus soll **Konstruktion von Kontinuität** selbst als Konstruktion gezeigt werden. Dieses geschieht, weil die Summe und die Synthese der Zeitpunkte sich vielschichtig konstituieren. Die **Zerfallsgeschwindigkeit des Erzählsystems** gewinnt Bedeutung. Die **Darstellung von Zeitlichkeit als Verzeitlichung der Darstellung** bringt das Objekt nicht mehr zur Erscheinung, lässt es zu, dass das **Objekt nur noch als Entschwinden fassbar** wird.

Erzählzeit ist nicht zeitliche Bewegung oder Bewusstsein, sondern Bewusstsein der Zeitigung von Zeitlichkeit. Daraus folgt die **Änderung der Grundlagen der Ästhetik**. Diese sind **Bedingungen der Apperzeption** (Aisthesis bedeutet ursprünglich nur Wahrnehmung) und Bedingung des Schönen. Die **moderne Kunst als Ästhetik der Erscheinung** verfügt über stabile Bilder in selbstpräsenten Augenblicken, in denen sich die Vielfalt zu einem Ganzen verdichtet, ist Ästhetik der **Apparition**. Die **Postmoderne als Ästhetik des Entschwindens** zeigt das Flüchtige, Ephemere und die flüchtigen Formen und ist so Ästhetik der **Disparition**. Die **Television** ersetzt die **Vision** und das eigene Sehen (Virilio).

L'Espace [der Raum] begünstigt die **Entschwindung der Bilder** aus dem **Problemkreis der Erinnerung** und der Reflexion bei Butor und Simon. In der modernen Kunst im Zeitalter des Weltbildes kommt es immer mehr zu **Entschwindungen**. Die reizüberflutenden Wahrnehmungen aus verschiedenen Zeiträumen überfluten das Bewusstsein des Rezipienten. Daraus folgt, dass es **kein stabiles Bild** gibt, das wie eine Art cartesianisches **Cogito** fungierte, die verschiedenen Momente werden zerstreut mit Geschwindigkeiten. Das **Weben der Erinnerung** wie es bei Penelope Arbeit des Eingedenkens ist, muss ersetzt werden durch eine **instabile Leuchtspur der Erinnerung**, deren konsistenzlose Objekte sich im Nu wieder verflüchtigen, da sie zu schnell für das verarbeitende Bewusstsein aufeinanderfolgen.

Aus der Suche nach ästhetischen Formen als a) Verfolgung der Zeit und b) Versuch sie zu bewältigen und beherrschen, folgt die Existenz eines stabilen **Punktes**. Ohne ihn kommt es zu einer **Änderung in der Richtung des ästhetischen Prozesses**. Es folgt **kein Prozess**, der Text lässt **gegebene Formen einfach verschwinden** ohne finale Zeitform. Daraus folgt, dass es **keine hierarchische Ordnung** gibt. Der Zeitpunkt erhält eine andere Qualität. Der postmoderne Text ist flüchtig in Bewegung oder Bewusstsein und in der Zeitigung von Zeitlichkeit selbst befangen. Bei Beigbeder und Houellebecq merkt man von derartigen Entschwindungen am ehesten dadurch, dass kleine grammatikalische Unregelmäßigkeiten

passieren, die dann weitere Sinnabweichungen nach sich ziehen. Durch die Zeitlichkeit des narrativen Systems ändern sich die Kategorien des Schematismus narrativer Vernunft.

Zeitlichkeit und Dekonstruktion traditioneller Form-Kategorien des Romans –

Bis zu den **Experimenten der historischen Avantgarden** arbeitete die Gattung Roman noch eifrig daran, zur **Wahrheitsfindung** beizutragen. Dies ist umso zweideutiger, weil der **Roman** nicht wie die **Wissenschaft verifizierbar** sein muss, sondern ‚Kulturen der Lüge‘ angehört, die gerade durch **Phantasieproduktionen** eine Vermittlung von individueller und kosmologischer Zeitlichkeit leisten können. Spätestens mit den Avantgarden wird dieses **Paradigma des Bildungsromans** aufgebrochen und es scheitert die Erschließung der Wahrheit ganz besonders dort, wo die **Aufklärung als Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit** zum Bestimmungsmerkmal des Genres geworden war. Im Vergleich dazu ist die **Aufklärung des Verbrechens** zu einem Merkmal geworden, das Genre Krimi-Roman zu bestimmen.

Das **Scheitern der Erschließung der Wahrheit** kann man nun ganz allgemein im modernen Roman dadurch verdeutlichen, dass man sich **Formelementen des Krimi-Romans** bedient. Kommt es in einem Kriminalroman nicht zu einer Aufklärung des Verbrechens, ist damit auch jede andersweitige Wahrheitssuche des Romans gescheitert. Scheitert das Krimi-Roman-Schema, so scheitern auch die **teleologischen Prämissen der Erzählung**. In ET bei Butor kommt es zu einer **Dekonstruktion der Form des Kriminalromans** und der mit ihm verbundenen **Wahrheitsidee**. Dadurch gehört ET zu den Charakteristika postmoderner Literatur. Auch hier gilt der Wahlspruch: anything goes, das heißt, jede ‚Wahrheit‘ darf Gleichberechtigung neben allen anderen beanspruchen. Die **Zerstörung der traditionellen Handlung mit Anfang, Mitte und Ende**, wie sie die aristotelische Poetik bestimmt, bekommt es mit der reinen Zeit, dem **Chronos**, zu tun. Es handelt sich dabei um eine **nicht-verräumlichte und existentielle Zeitlichkeit**. Die Verweigerung der Postmoderne gegenüber jeder endgültigen Wahrheit und Letztbegründung lässt sie **Anti-Kriminalromane** im Nouveau nouveau roman erfinden. Der Aufschub der Lösung des Rätsels folgt dann in der zweiten Lektüre.

Prozess der Derealisierung durch Unbestimmtheit der zeitlichen Bezüge –

Die verschiedenen **Erinnerungsstufen der Geschichte durch eine Wahrheit zum Stillstand kommen lassen**, ist der Postmoderne ein **Mythos**. Dazu bedarf es eines zeitlosen Logos, welcher metaphysische Bedingungen haben würde. ‚Die unbewältigten Zeitströme versetzen den postmodernen Roman in einen ZEIT-RAUM der Unentscheidbarkeit‘. Die Wahrnehmung der Wirklichkeit verändert sich. Es kommt zu einer Bewegung zunehmender **Entwicklung**. Als Ursprung gilt gemeinhin die **Wirklichkeit** und von ihr soll ein **Nach- bzw. Abbild** erstellt werden, so dass Wirklichkeit und Abbild nicht mehr zu unterscheiden sind. Die Wirklichkeit wird demhingegen in der Postmoderne als **durch Simulakren überformt** und sich in weitere Simulakren **verwandelnd** wahrgenommen. Der **Prozess der Derealisierung** wird durch **Unbestimmtheit zeitlicher Bezüge** in Gang gesetzt. Wirklichkeit entsteht nicht durch Konstruktion oder synthetische Verfahren, sondern durch **Dekonstruktion und Zerstörung der literarisch-mythischen Trugbilder**. Was von dieser böswilligen Tätigkeit übrigbleibt, die Reste von diesen werden zu einer **zweiten Realität**, die **wichtiger als die erste** ist. Wir werden Ähnliches bei Bon sehen, wo es zu einer multiplen Perspektive kommt, was die Wirklichkeit aus verschiedenen Sichtweisen darstellt. Die

Orientierung am Mythos durch Revel in ET ist kein Beweis und keine Widerlegung von Revels Konstruktionen von Welt, die aufgrund ihrer labyrinthischen Zeitverhältnisse zum Simulakrum geworden ist und Objekte/Menschen nurmehr als Attrappen realisiert. Die Wirklichkeit verschwindet hinter verschiedenen Erinnerungen.

Begriff Postmoderne: verändertes Verhältnis zu der Zeit im Roman bei Butor und Simon –

Im Gegenzug zur **Fiktionalisierung** und somit **Reduzierung und Beherrschbarmachung der Wirklichkeit** und im Gegenzug zur **Verwirklichung der Fiktion als Negation der Wirklichkeit und Aufhebung in der Utopie** geht jene **Autonomie** verloren, welche für die Moderne konstituierend ist. Die Mise en abyme [Repräsentation der Darstellung in der Darstellung] ist eine Reflektion auf die **gesellschaftliche Funktion von Kunst**. Butor und Simon sind nicht mehr gegen die Wirklichkeit **abgedichtet**. Daraus folgt, dass sie nicht mehr die **Kunst als die radikale Differenz zum Seienden** und autonome „gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft“⁹⁶ (Adorno/19) praktizieren. Butor/Simons Romane gehen in Wirklichkeit über und in ihr auf. Daraus folgt, dass der Verlust der Autonomie von Kunst reflektiert wird durch a) eine thematische Verschachtelungen und b) eine Veränderung der literarischen Form. Butor und Simon bieten Charakteristika für eine **Theorie der Postmoderne**, indem sie erstens **Romane einer Zeit des Übergangs** sind, zweitens den kulturellen Paradigmenwechsel, drittens die Entstehung postmoderner Literatur durch verändertes Verhältnis zu der Zeit, viertens den Unterschied von Moderne und Postmoderne, sowie fünftens den Charakter des Roman der Gegenwart erklären. Die **ästhetische Grenze** zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Autonomie und gesellschaftlicher Funktion ist durchlässig geworden.

Der Nouveau Roman zählt zur Postmoderne, welche durch einen **Erschöpfungszustand** moderner Literatur in Hinblick auf Innovation und Neuheit geprägt ist. Der paradoxe Zustand der Bedingungen der Möglichkeit von Kunst in der Postmoderne lässt sich auf die Formel ‚Tradition des Neuen‘ bringen. **Moderne versteht sich als Selbstkritik an der Vernunft**. Dieser Satz ist besonders wichtig für die paradoxalen Wirkungen, die aus der Annahme einer Epoche der Moderne folgen; wie wir bereits in obigen Ausführungen zu ‚Moderne(n) der Jahrhundertwende‘ gesehen haben. F. Oniz verwendet erstmals den Begriff der Postmoderne, ‚Modernisme‘ und ‚Posmodernisme‘ (1905-1916). I. Howe schreibt 1959 ein Buch mit dem Titel MASS SOCIETY AND POSTMODERNISM. Im selben Jahr erscheint H. Levins WHAT WAS MODERNISM? welches die Erschöpfung innovatorischer Potenzen thematisiert. Der Begriff Postmoderne ist durch negative kulturkritische Konnotationen gekennzeichnet (Köhler 1977) und entwickelt sich vornehmlich aus dem amerikanischen Kontext. Der Nouveau Roman zeigt die **Logik moderner Selbstüberbietung und Selbstnegation**, die durch den **Innovationszwang der Neuheit**, welche eine **Negation alles bis dahin Dagewesenen** nach sich ziehen, bewirkt werden. Ob der Nouveau Roman postmodern ist, ist umstritten und wird von Welsch in seinem Buch UNSERE POSTMODERNE MODERNE 1988 8-10 erörtert. In Hinblick auf die Dienlichkeit des Begriffes Postmoderne für eine Periodisierung ist erstens die Frage nach Ziel und Grund, dem Wozu, das heißt der **Legitimität des Begriffes postmodern** zu erheben. Zweitens ist zu fragen nach dem Raum, dem Wo, das heißt dem **Anwendungsbereich**. Drittens bekommt die Zeit, das Wann, das heißt die **zeitliche Erstreckung** von Postmoderne Dringlichkeit. Viertens muss die Substanz, das Was, das heißt der **Inhalt des Begriffs** und woran er sich orientiert

⁹⁶ Adorno: *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 19.

herausgestellt werden. Aus der Nichtbeobachtbarkeit neuer kultureller Phänomene schließt G. Graff, dass es sich lediglich um THE MYTH OF POSTMODERNISM handelt. Für ihn ist Postmoderne nicht eine neue Epoche, sondern ein Erschöpfungszustand moderner Literatur.

Moderne als Fortschritt und zugleich Kritik am Fortschritt–

Der **Begriff Postmoderne** kommt zur Anwendung in Hinblick auf die **philosophische Moderne**, wie sie von Habermas in der *Theorie des Kommunikativen Handelns*⁹⁷ beschrieben wird. Es geht in diesen Ausführungen um das **Selbstverständnis der Moderne**. Der Apologie des **Fortschritts** der Moderne folgt eine **Kritik an der Entfremdung**, die zur **Kritik an der Moderne** insgesamt wird. Die sogenannten ‚sentimentalischen Verlusterzählungen‘ stehen damit im Zusammenhang, ebenso der Begriff der ‚transzendentalen Heimatlosigkeit‘ (Lukács). Die **Kritik an der Moderne** wird mit der Moderne selber gleichgesetzt, woraus folgt, dass die **Moderne Selbstkritik der Vernunft** ist. Man sagt also nicht, dass Habermas ‚modern‘ ist, weil er derzeit viel gelesen wird, sondern weil seine Philosophie Selbstkritik der Vernunft ist. Hieraus folgt ein Dilemma: setzt die philosophische Moderne beispielsweise mit Habermas die Selbstkritik der Vernunft fort, dann wird sie absorbiert vom allgemeinen Begriff der Moderne oder aber die Moderne wird als unkritisch gesehen, dann impliziert sie eine **Rückkehr zur Tradition**. Eine **standpunktlose Kritik** würde die Moderne ihrer eigenen Voraussetzung berauben. Aus diesem Dilemma heraus kommt es zu einem Zustand, der sich als Postmoderne deklarieren lässt.

In Hinblick auf unsere drei Autoren müssen wir also ihre Beziehung zur Kritik befragen. Bon versucht in der Tradition der Moderne weiterhin ‚kritisch‘ zu bleiben, kann aber nicht verhindern, dass durch die Notwendigkeit zu neuen ästhetischen Verfahrensweisen die kritischen Potentiale seiner Écriture absorbiert werden.

Inwieweit die Kritik Houellebecqs als Selbstkritik der Vernunft bezeichnet werden könnte, ist fraglich. Eher handelt es sich um eine Kritik dieser Selbstkritik, die eine Synthese von Moderne und Postmoderne, Rationalität und Vernunftkritik vornimmt.

Bei Beigbeder wendet sich das Blatt zugunsten einer postmodernen Theorieverdrossenheit, die durch Textrecycling versucht, Gleichzeitigkeit der ungleichzeitigen Epochen und Stile herzustellen.

Postmoderne und Selbstkritik–

Postmoderne ohne Selbstkritik wäre ohne Standpunkt und eigene Voraussetzung. Für Peter Bürger sind das

Verschwinden des Subjekts,

die Subversion des Sinns und

die Verweigerung der Referenz bzw. Autoreferenz

Merkmale der Postmoderne. Daraus folgt, dass die **Postmoderne eine radikale Vernunftkritik** ist, die sich aber auch ‚irrationaler‘, ‚nietzscheanischer‘ Aspekte bedient, möchten wir hinzufügen. Der Begriff der Postmoderne ist Gegenstand methodologischer Debatte, die von den beiden großen Fragen strukturiert wird, ob die Postmoderne eine **kulturelle Strömung oder eine Periode der Entwicklungsgeschichte** ist? Für Lyotard sind **Moderne und Postmoderne zwei Stömungen des 20. Jahrhunderts, die zeitlich koextensional** sind, das heißt zur gleichen Zeit nebeneinander existieren. Sie basieren auf der Ästhetik des Erhabenen. Sie sind **zwei Modi der Ästhetik des Erhabenen**. Sie sind beide

⁹⁷ Habermas: a.a.O., S. 27.

keine neue Einheit der Vielfalt durch die Vermögen der Einbildungskraft. Moderne ist **Sehnsucht nach neuer Totalität.** Postmoderne ist nicht Sehnsucht nach neuer Totalität, sie ist **Experiment mit neuen Formen.** Für Frédéric Jameson, den amerikanischen Theoretiker der Postmoderne, ist diese eine Periode, eine spezifische Epoche, es gibt eine spezifische **zeitliche Erstreckung der Postmoderne** je nach dem historischen Koordinatensystem.

1875 läßt Toynbee⁹⁸ sie beginnen, andere nehmen als ihren Anfang das Jahr 1945 in den USA an, Lipovetsky und Scarpetta sehen diesen in den 1970er und 1980er in Frankreich gegeben. In der Philosophie und in der ästhetischen Moderne kommt es zu einem **Scheitern der Vernunft**, deren **Kritik vom Standpunkt der ästhetischen Position** und von den Sozialwissenschaften aus geleistet wird. Baudelaires Ästhetik geschieht auf dem Hintergrund des von der Vernunft verlassenen **Trümmerfeldes.**

Weitere Anwendungsbereiche und Inhalte der Kategorie Postmoderne sind in der politischen Moderne, der Moderne in der Architektur, in der bildenden Kunst, in der Musik und in der Literatur nach Baudelaire zu finden. Die Inhalte der Moderne werden zu einer radikalen **Vernunftkritik** durch: Neue Mythologie (Friedrich Schlegel), New Age, Fragmentarisierung, Dezentrierung des Subjekts, Kritik am Sinnbegriff, Subversion des Sinns durch die Entdeckung des Unbewussten, Verweigerung der Referenz bzw. Autoreferenz [Skripturalismus, siehe oben in Zusammenhang mit Simons *La Route des Flandres* (1959)], **Ende der großen Fortschrittserzählungen** und eines universalen **Metadiskurses** in den Wissenschaften, kreativer **Dissens** (Lyotard) statt harmonisierenden **Konsens** (Habermas), die **Massenkultur** der 1960er, **Nivellierung** des Verhältnisse Elite-Massenkultur. Einwände gegen das **Konzept der Postmoderne** kommen aus dem Problem der Bestimmung des **Verhältnisses von Postmoderne zur Moderne.**

Moderne [Neuzeit] hat man seit dem 15. und 16. Jahrhundert. Aus diesem Grund, das im Zusammenhang mit dem Stellenwert der Neuheit in der Moderne steht, fragt Koselleck in dem gleichnamigen Aufsatz: wie neu ist die Neuzeit?⁹⁹ Im Sinne von Foucault handelt es sich auch um retrospektiv entstandene Begriffe. Das 17. Jahrhundert ist durch die **Aufklärung** bestimmt, das 18. durch die **Französische Revolution**, das 19. Jahrhundert durch die **ästhetische Moderne**, Symbolismus, Realismus, das 20. Jahrhundert durch die **historischen Avantgarden.**

Zum einen werden durch negative kritische Tendenzen die Kategorien von Vernunft, Subjekt, Geschichte, Sinn und Bedeutung aufgelöst. Zum anderen werden Subjekt, Geschichte, Held wieder ins Spiel gebracht, um die **Kluft zwischen Elite- und Massenkultur** zu überwinden. Dadurch kann der berühmte dreifache *Rétour au sujet, réel und récit* im *Nouveau nouveau roman* erklärt werden. Wir möchten darauf hinweisen, dass es zu der Überwindung eben erwähnter Kluft vor allem durch die Zerstörung des auratischen Kunstwerks im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit, wie sie W. Benjamin beschreibt, gekommen ist, mit allen negativen Begleiterscheinungen für die Psychologie der Masse. Leslie Fiedler ruft in seinem Buch *Cross the border*¹⁰⁰ auf zur Transgression der *Anzeichen höherer und niedriger Kultur*, wie solche bereits 1880 von Nietzsche in seinem Werk *Menschliches Allzumenschliches* beschrieben worden sind.

Das **Ende der Moderne** kommt zustande als Absage an deren Ansprüche, auf den jeweils als unhintergebar angesehenen avanciertesten **Stand ästhetischer Innovation** zu gelangen. Die Erschöpfung der Literatur durch den Innovationszwang wird zu einer **Literatur der Erschöpfung**, welche stereotypisch, schematisch, inauthentisch zum barocken Paradigma einer Regelpoetik zurückgreifen muss, um die Unmöglichkeit der Verwirklichung einer

⁹⁸ Toynbee: *A Study of History*, 1947, S. 39.

⁹⁹ Koselleck, Reinhart: *Wie neu ist die Neuzeit?* a.a.O.

¹⁰⁰ Fiedler, Leslie: *Cross the Border – Close the Gap*, 1969.

Genieästhetik zu kompensieren. Mit letzterer, durch Kant und die Sturm- und Drang-Bewegung propagiert, dürfte der Innovationszwang beginnen. John Barth läßt 1967 die esoterische negative Ästhetik der Moderne, die noch nicht vor der Herrschaft der Komplexität des Erhabenen kapituliert hat, umschlagen in eine affirmative, exoterische Ästhetik (anything goes), deren Pluralität, Mannigfaltigkeit und Hang zur Vervielfältigung (Andy Warhol) die Kluft zwischen kultureller Höhenkamm- und massenkulturellen Niederungen überbrückt.

Wir möchten anmerken, dass auch bei Adorno der Gedanke zu finden ist, dass die Ästhetik des Hässlichen und der Satanismus bei Baudelaire im Zeichen der Selbstbehauptung vor der Komplexität des Erhabenen stehen. Satanismus spielt in Houellebecqs El eine Rolle. Die Nivellierung von höherer und niederer Kultur ist von Paul Feyerabend beschrieben worden, der neben dem Anything goes zum ‚Alles verwenden!‘ aufruft. Letzteres führt zu einem Recycling auch in der Kunst, welchem es gelingt ahierarchische Rhizome herzustellen, deren Fragmentarisierungscharakter kulturkritisch und von konstruktiver Subversion ist.

Affirmative Behauptung des Spiels-

Die uneingelöste Perfektion der Zeitungen von Postmoderne und Moderne fungiert als Richtschnur der **Bewertung der Gegenwart und ihres Anspruchs auf Modernität**. Das heißt soviel wie, man muss postmodern sein, um modern zu sein. Die Moderne als Tradition des Neuen muß sich selbst begründen, weil sie ihre Legitimität nicht mehr aus einer anderen Epoche bzw. deren Tradition beziehen kann. Der **Ästhetik der Imitation** folgt in der Moderne **Ästhetik der Innovation**, deren 1. Phase durch eine Rabula rasa des Dagewesenen und deren 2. Phase durch den Versuch von **Neukonstruktionen** geprägt ist, in welcher es zu einer positiven Beziehung zu einer anderen oder vorigen Epoche kommt. Diese Beziehung ist analog zu der der **Epoche der Renaissance** zur Antike, welche sich im Zuge der Kritik an der Epoche des christlichen Mittelalters ergab. Die Renaissance [bedeutet soviel wie Wiedergeburt der Antike] wird von der Moderne erstens als Negation des christlichen Mittelalters und somit als kontinuierliche Fortsetzung einer anderen Tradition, einer verdrängten Vergangenheit, der Antike gesehen. So kommt es im Zuge der Moderne zu einer Anknüpfung an die Renaissance.

Die Moderne bildet einen **doppelten Bezug auf die Vergangenheit** aus. Zum einen sieht sie ihre **Legitimität in der Zukunft durch den Fortschrittsgedanken**, zum anderen ist sie die **Zeit der zyklisch sich erneuernden Moden** und Epochen, in denen das Moderne von heute das Klassische von Übermorgen sein wird. Die Ästhetik der Moderne bezieht ihre Identität nicht allein durch eine **Negation der Vergangenheit** und durch eine **Abscheidung von sich selbst**. Sie versteht sich als **bloße Aktualität**, ist Vorbild, rein formal und funktional, wie es in der Klassik gegeben ist, welche das nicht aktuelle Vergangensein erfolgreicher Werke ist. Bohrer erkennt als das Ästhetische das, was sich in einem Ausfall gegen die historische Kontinuität des Traditionszusammenhangs, die kulturelle Norm verwirklicht (siehe oben).

In diesem Zusammenhang steht auch der Titel unserer Arbeit, welcher um den **WIDERSTAND GEGEN DIE GEGENWART** kreist. Durch die Verwirklichung dieser Art Ästhetik der Moderne können die Kunstwerke Bons, Houellebecqs und Beigbeders einen solchen Widerstand leisten und zur Neuverortung der Zukunft beitragen. Das **sich im Prozeß der Abscheidung des Vergangenen konstituierende Ewige** ist nicht der Zeit entgegengesetzt, ist entworfene, **aufgegebene Idee des Schönen im Status des Vergangenseins**. Als traditionelle Moderne konstituierend gilt **Identität durch Negation der historischen Epoche**, das heißt, was aus allen historischen Beziehungen abstrahiert werden kann und seine Identität in abstrakter Opposition zur Tradition erhält, dabei aber einer Aktualität zum Ausdruck verhelfend.

In Hinblick auf dieses Paradigma verstehen wir Widerstand gegen die Gegenwart als einen gegen eine Gegenwart, die keine kritische Distanz zu ihren historischen Apriori entwickelt. Für diese Ästhetik der Moderne wird das **Paradigma der Klassizität** wichtig, das im nicht aktuellen Vergangensein erfolgreicher Werke besteht. **Das Kunstwerk der Moderne charakterisiert sich also durch Eigenschaften eines klassischen Kunstwerks** und wird so zum ‚**Klassiker der Moderne**‘. Das heißt, dass es als Werk denselben Status wie ein Klassiker beansprucht. Diese werden auch in späterer Gegenwart nicht altmodisch, beanspruchen zeitlose Gültigkeit. Die **Klassiker der Moderne im Unterschied zum bloß Modischen dürfen Authentizität vergangener Aktualität für sich beanspruchen**. Gerade dieses Paradigma, das **Kunstwerke der Moderne in klassischer Zeitlosigkeit begründet** sieht und so zu Klassikern der Moderne macht, versuchen die Strategien inszenierter Inauthentizität im Nouveau nouveau roman (siehe unten Punkt B.2. Brandstetter) aufzubrechen, indem sie den **Ewigkeitswert der Werke** ad absurdum führen. Nicht das Eine Buch Goethes als Veranschaulichung ewiger Ideen, sondern eher das Absolute Buch der Romantik, das zum unendlichen Sprechen wird, Work in Progress, ist die Devise der Postmoderne. Es ließe sich also behaupten, dass sich Moderne zur Postmoderne wie Klassik zur Romantik verhalten. Klassizität in der Moderne bezieht ihren Charakter nicht aus der Autorität der vergangenen Epoche, sondern aus diesem Moment der Eigentlichkeit. Die Folge einer Kanonisierung von Klassikern der Moderne dürfte nicht zu übersehen sein. Kanonisierung steht aber im Zusammenhang mit der Heideggerschen Geschichtlichkeit als Überlieferung und somit mit dem Phänomen der Tradition, die ja gerade das ist, wovon sich die Moderne abzusetzen trachtet. Das moderne Kunstwerk ist neuer, avancierter als alle Klassiker, gleichzeitig ist es aber selber ein Art Klassiker. Eine solche Neuheit, wie sie die Moderne immer wieder hervorbringt, ist der Skripturalismus gewesen. Der Skripturalismus versucht sich an einer **Selbstpräsenz des Romans**, der Befreiung des Romans von den **Schlacken der Repräsentation** und von den Schlacken des externen Materials. Der Skripturalismus ist nur ein Teil einer Dekomposition und Kritik der narrativen Vernunft.¹⁰¹

¹⁰¹ Zur Problematik des Skripturalismus als einer ‚referenzlosen‘ Kunst möchten wir Folgendes ergänzen aus: Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung*, Bd. I: *Zeit und historische Erzählung*, München 1988, *Kapitel I,3,3 Narrativität und Referenz*, S. 122 - 127:

„Wenn die literarischen Texte Hinweise auf das Wahre und das Falsche, auf Lüge und Geheimnis enthalten, die unweigerlich wieder die Dialektik von Sein und Schein implizieren, bemüht sich diese Poetik darum, auf einen bloßen Sinneffekt zu reduzieren, was sie durch eine methodische Vorentscheidung Referenzillusion zu nennen beschließt. [Zielt gegen Greimas, der jeden Rückgriff auf einen äußeren Referenten ausschließt.] ... Man vergisst, dass die Fiktion gerade das ist, was die Sprache zu jener höchsten Gefahr macht, von der Walter Benjamin im Gefolge Hölderlins mit Schrecken und Bewunderung spricht. [Für Hölderlin ist Wort gleich Mord.]“

Weiterhin weist Ricoeur auf die positiven Implikationen der Wechselwirkung zwischen der **Welt des Textes und der des Lesers** hin, die in ideologischer Bestätigung, Chronik der Machthaber, Gesellschaftskritik oder auch Hohn auf das Wirkliche bestehen können. Wird Entfremdung konstatiert, ist diese nicht ohne ihre Wechselwirkung zu einem Wirklichen zu bestimmen. Gerade die Verschmelzung von Horizont des Lesers mit Horizont des Textes steht mit der **Dynamik des Textes** in Zusammenhang. Letztere ergibt sich aus der **Dialektik der Sedimentierung und der Innovation**. Weil der Schock des Möglichen nicht geringer ist als der Schock des Wirklichen kann es in den Kunstwerken zu einem **Wechselspiel von überkommenen Paradigmen und der Hervorbringung von Abweichungen** infolge der **Regelwidrigkeit der Einzelwerke** kommen. „So gestaltet die narrative Literatur innerhalb der Gesamtheit der dichterischen Werke die Praxiswirklichkeit“. Durch die **referenzfeindliche Poetik** wird ein Abgrund zwischen den beiden Welten des Textes und der des Lesers aufgerissen.

Für Ricoeur erschöpft sich die Referenzfähigkeit aber nicht auf die deskriptive Sprache. Die dichterischen Werke beziehen sich über einen eigenen Referenzmodus, dem der lebendigen Metapher, auf die Welt. Die lebendige Metapher bzw. die metaphorische Referenz bewirkt durch die Auslöschung der deskriptiven Referenz, welche die Sprache nur auf sich selber verweist, eine Freisetzung des radikaleren Vermögens der Referenz auf Aspekte unseres In-der-Welt-seins, die nicht direkt durch Sprache ausgedrückt werden können. Diese Aspekte werden indirekt von der metaphorischen Aussage auf den Trümmern der deskriptiven Aussage hergestellt. Erinnern wir uns daran, dass durch ellenlange Beschreibungen bzw. deskriptive Aussagen, bei denen überdies in

Derrida ist Angehöriger der Gruppe ‚Tel Quel‘ gewesen, die zu den Skripturalismus nahstand, und hat um die Kritik jeder Art von Repräsentation und Nachträglichkeit (après coup) sein dekonstruktives Konzept aufgebaut.

Exkurs: unsere Kritik an der Kategorie der Moderne-

Ein Kunstwerk begründet sich selbst durch **totale Negation des Vorangegangenen**, indem es zum einen eine **Absetzungsbewegung von sich selbst** ist. Letztere ist das, was ‚die philosophische Frage der Gegenwart‘ im Sinne Foucaults sich stellt (siehe oben), indem sie die Differenz eines Heute zu seinem Gestern zu umreißen versucht. Foucault wendet sich Kant zu, wenn er besagte Frage erläutern möchte (siehe oben). Immer wieder Kant (und de Sade) möchten wir in Hinblick auf die Problematik der Moderne feststellen. Und so verwundert es nicht, wenn uns die Kritik von Rosset an Kant ohne weiteres auf die Problematik des Modernen mit seiner Tradition des Neuen übertragbar scheint.

Ebenso wie –gemäß Rosset¹⁰²– der Glaube bei Kant eine Art Garantiekarte erhält, die an den Sachen Gott, Unsterblichkeit, Freiheit usw. festhält und doch deren offen zweifelhafte Züge aufhebt, bekommt die Moderne eine Art Garantiekarte, die an der Sache des Neuen festhält und doch deren offen zweifelhafte und unnötige Züge aufhebt. Es genügt, verlauten zu lassen, dass man ein durch die Autorität des Neuen autorisierter Neuer ist und im Übrigen kann alles beim Alten bleiben. Wer in der Moderne modern sein will, für den gilt, was Sade (immer wieder *Kant mit Sade*, wie es Lacan thematisiert¹⁰³) von seinen Zeitgenossen forderte: *Franzosen, noch eine Anstrengung, wenn ihr Republikaner werden wollt!*¹⁰⁴ Man braucht das Wort Republikaner nur durch ‚Moderne‘ ersetzen, um das Wesen der Moderne zu veranschaulichen.

Ebenso wie bei Kant jedes Objekt des Glaubens dank der Vermittlung der kantischen, unkritischen Kritik den Angriffen des kritischen Geistes siegreich widerstehen kann, so widersteht jedes Neue, das die Moderne hervorbringt, dank der Vermittlung einer die **Tradition des Neuen** begünstigenden, unkritischen Kritik, den Angriffen des kritischen Geistes, der nach den sonstigen Qualitäten des Neuen, außerhalb seiner meist einzigen, der der Neuheit, fragt.

Der **Dogmatismus der Moderne** wechselt mit Leichtigkeit sein **Objekt des Neuen**, da es für den unverändert gebliebenen Willen der Moderne nach der Sicherheit der ‚Tradition des Neuen‘ noch zweifelhafter geworden ist.

Ist Houellebecq noch ‚das Neueste‘, oder gibt es ein anderes, das schon neuer als Houellebecq ist? In Hinsicht auf XY kommen uns Zweifel auf, ob Houellebecq noch das Neueste ist. Wir meinen, je länger wir uns auf die Produktionen von XY einlassen, das Neueste ist. Im Zweifelsfalle für es.

Hinblick auf

die Dauer der Erzählung die erzählte Zeit gleich null ist, -was ein Merkmal ist der Beschreibung, die auch Pause genannt wird-, der Nouveau Roman versucht der ‚Referenzillusion‘ zu entgehen.

Ricoeur bemerkt weiter:

„Der Begriff des Horizontes und der Welt betrifft nicht nur die deskriptiven, sondern auch die nichtdeskriptiven Referenzen, die nämlich des dichterischen Sagens.“ Die Dichtungen gestalten die Welt unaufhörlich neu und bekommen so eine Refigurationsfunktion. Refiguration und Lektüre gehören gemäß Ricoeur dem Stadium der *Mimēsis* III an. „Die dreifache *mimēsis*“ vermag das Verhältnis von „Zeit und Erzählung“ zu erklären und gehört so zu „Der Kreis von Erzählung und Zeitlichkeit“, welcher den ersten von zwei Teilen ausmacht, welche *Band I. Zeit und historische Erzählung* von Ricoeurs *Zeit und Erzählung* teilen.

¹⁰² Siehe Rosset: *Das Reale*, a.a.O., S. 79ff.

¹⁰³ Siehe Lacan: *Kant mit Sade*, in: *Schriften II*, a.a.O.

¹⁰⁴ Dieses Pamphlet im Pamphlet findet sich in: de Sade: *Die Philosophie im Boudoir*.

In Hinblick auf die Moderne und ihr Verhältnis zum Neuen gilt, dass die Moderne eine Geschichte der Irrtümer in Hinblick auf das Neue ist, die sie alle schon hinter sich hat. Von daher können nur die Modernisten Lektionen des Anti-Modernismus, das heißt der Rückständigkeit und des Veraltetseins, erteilen.

So gesehen meinen wir einen fundamentalen diachronen Aspekt der Moderne festzustellen, weil im Sinne einer Entwicklungslogik immer etwas weiteres hinzukommt, eben das Neue, das seine anfänglichen Lobhudler genauso unzufrieden nach den ersten Phasen des Reizes des Neuen zurück lässt, wie alle anderen vor ihm. Von daher ist es auch berechtigt, von den ‚nouveau deprimisme‘ zu sprechen, wechselt doch der Manisch-Depressive von Zuständen des ‚Zu-Himmel-hoch-jauchzens‘ zu solchen des ‚Zu-Tode-betrübt-sein‘, weil es ihm laut Freud nicht gelingt, analog zum Trauernden Trauerarbeit zu leisten und sich von seinen uneinlösbaren Ichidealanteilen zu verabschieden. Diese ‚Trauerarbeit der Moderne‘ leisten nun Schriftsteller wie Bon für die Epoche der Moderne (siehe unten B.2.). Interessant ist hierbei, wie man eine Kategorie in der Psychoanalyse, die von ‚Trauer und Melancholie‘ auf eine Epochenproblematik übertragen kann.

Gegenüber dem diachronen zeitlichen Aspekt der Moderne, würden wir die Postmoderne durch ihren vorherrschend synchronen Aspekt der Zeitlichkeit geprägt einschätzen, weil es aufgrund des Abbruchs der Entwicklung zu einer gleichberechtigten Gleichzeitigkeit aller Epochen und Stile kommen muss, der nur noch das Experiment geblieben ist.

Autokritik des Romans -

Die Kritik sucht vom Standort richtigen Bewusstseins aus Dekonstruktion zu leisten. Hierarchien und Dominanzen von Oben-Unten sollen umgekehrt werden. Der Roman der Moderne bestimmt sich durch **Ennui** [bedeutet ‚Langeweile‘: von Baudelaire gebrauchter Begriff für die Kennzeichnung der Erfahrung der Moderne; der Zusammenhang zu der ‚Apathie‘ Sadescher Helden wäre zu klären], **soziale Subjektivität**, **persönliche Perspektive**, **Bewusstseinsstrom**, neue geschlossene Formen innerhalb binärer Oppositionen, wie heiss und kalt, reich und arm, jung und alt, und deren Hierarchie. Daraus resultiert der Nouveau roman, der eine **grundlegende temporale Vielfalt** im Vergleich mit dem klassischen Roman bewirken möchte. Abenteuer dienen nicht mehr als **Hintergrund der Objektivität des Erzählers** oder einer subjektidentischen Perspektive, wie das klassische Formprinzipien verlangen. Die Programmatik des Nouveau roman nimmt sich vor, keine spezifische zeitliche Verfassung, keinen zeitenthobenen Standpunkt, kein Telos, Kairos, Zeit in endgültiger Form zu gestalten. **Zeit ist zum Erhabenen des Romans zu zählen**, welche diesen einer beständigen Zeitigung von Zeitlichkeit aussetzt, in deren Folge eine **Vielfalt nicht hierarchisch geordneter temporaler Formen** entsteht. Wir möchten ergänzend anmerken, dass Zeit, auch wenn sie immer wichtiger zu werden scheint, doch nicht alles sein kann, dass man nicht dauernd Zeitigungen von Zeitlichkeit vornehmen kann. Dennoch ist Pluralität und Vielfalt nicht ausschließlich ein Positivum im Nouveau roman, man hält daran fest, die verloren gegangene **Einheit und Totalität von Welt zu kompensieren durch die Theorie** eines absoluten, selbstpräsenten, autoreferentiellen, autoproduktiven Text. Daraus folgt, dass der Nouveau roman zwischen Moderne und Postmoderne für die Genealogie der Postmoderne interessant wird.

1. Nouveau roman als ‚Roman transcendental‘:

Das kantische Transzendente meint, dass man versucht, die Bedingungen der Möglichkeit von Wahrnehmung und Erkenntnis zu untersuchen. Roman transcendental meint also, dass sich der Roman mit seinen eigenen Grundlagen bzw. mit seiner Fundamentalontologie

beschäftigt. Man geht unter anderem so weit, von einer ‚Kritik der narrativen Vernunft‘ zu sprechen. Gelingt es Kant durch seine Analytik des Transcendentalen, dass der Glauben nicht mehr vom Wissen kritisiert werden kann, so wäre nach der Absicht des Roman transcendantal zu fragen. Die rückhaltlose Rückkehr zum Realen, zur Erzählung und zum Subjekt im Nouveau roman lässt vermuten, dass der Roman transcendantal es bewirkt hat, dass man wieder wie selbstverständlich zum klassischen Erzählen zurückkehren kann.

Die Rückwendung auf und Auseinandersetzung mit den Kategorien des Erzählens erfolgt nicht nach dem modernen Gesetz von Destruktion und Konstruktion. Den Dekonstruktivismus hat ja auch Derrida hervorgebracht und der steht in der Tradition von Hegel und nicht von Kant. Die klassischen Kategorien des Romans: Geschichte, Chronotopos, Personenkonstellationen werden einer Kritik unterzogen und einer Kritik der Kritik und ihrer Ermöglichungsbedingung. Die **Geschichte als Konstruktion** wird kritisiert und aufgelöst, aber es wird auch Kritik geübt an dem Standpunkt, welcher die moderne Denunziation und Destruktion von Geschichte erst ermöglichte. Dies waren jene Augenblicke der Wahrheit, Epiphanie, Vision und Ewigkeit, jene **transzendentalen Signifikate**, welche moderne, tektonische Zeitformen hervorgebracht haben.

2. Dem **Verlust des Standortes höherer Wahrheit** folgt der **Fall der letzten Bastion literarischer Selbstpräsenz** und damit auch diejenige **Instanz unverbrüchlicher Authentizität**, auf welche sich **moderne Hierarchien verschiedener Zeitformen** gründen. Die **Pluralität verschiedener Zeitformen** lässt sich nicht mehr in ein **hierarchisch gegliedertes Erzählgerüst** (das wir aber bei Houellebecq etwa wieder haben werden) integrieren, sondern bleibt in der Bewegung der Zeitigung von Zeitlichkeit, in deren Verlauf eine Vielfalt gleichberechtigter Formen entsteht und entschwindet.

3. Der Nouveau Roman ist der **Kulminationspunkt der Moderne**, die reinste Verwirklichung

a) modernen Form-Willens und

b) narrativer Umsetzung des modernen Programms im Roman. Der Nouveau roman bereitet das Terrain für die postmoderne Literatur vor, denn wenn der Augenblick der Wahrheit, die Vision und die Epiphanie als Korrelationen der Destruktion bzw. Konstruktion verschiedener Zeitformen obsolet geworden sind, dann lässt sich die Hierarchie der Zeitformen nicht länger aufrecht erhalten. Das meint mehr oder weniger, dass, wenn man Formen der Augenblicklichkeit im Roman nicht mehr benötigt zur Dekonstruktion von Zeitmodellierungen, es auch mit diesen hierarchischen Ausformungen von Zeit vorbei ist. Man hat es da mit einer seltsamen Denkfigur zu tun, die mehr oder weniger eine Tabula rasa feststellt, nach der aber alles wieder zum Gewohnten zurückkehrt. Nun fragt man sich immer, worin denn nun der Unterschied zu vorher, worin die Veränderung besteht. Hierbei empfiehlt es sich auf den ursprünglichen Wortsinn von Tabula rasa zurückzugehen. Tabula rasa heißt abgeschabte Tafel. Man wischt die Tafel sauber und kann eine Neubeschreibung vornehmen.

4. Daraus folgt, dass die Kategorien: Geschichte-Held-Subjekt wieder hoffähig werden, aber nun **ohne Anspruch auf eine Art von Wahrheit oder Authentizität**, sondern, in Anführungszeichen gesetzt, **als Zitat**. Der Kunstgriff mit dem Zitat scheint uns unausgegoren. Houellebecq erzählt völlig konventionell. Literarische Zitate sind bei ihm selten. Er hat nicht vor einen neobarocken Roman zu schreiben, einen Stoff aufzugreifen und ihn wie Deleuze sagen würde: neu zu falten. Seine Romane sind ursprüngliche, authentische Produktionen eines Genies, einmalig, auratisch, besitzen Kultwert. Er selbst schreibt mit MeI seinen *Faust*, er ringt mit seinem Stoff und sieht sich als ‚der härteste von allen Romanciers‘.

Der Nouveau roman der 1950er wird wegen seiner besonderen zeitlichen Verfassung zur Drehscheibe für den Übergang moderner Literatur zu einer spielerischen Variante, die aus der

Auto-Kritik der dekonstruierenden Postmoderne lediglich die Konsequenzen zieht. Man nennt den Nouveau nouveau roman auch die ‚Rückkehr der Spieler‘.¹⁰⁵ Die **Verzeitlichung des Romans** stellt die Verbindung her zwischen einer **dekonstruierenden Postmoderne** der 1950er und 1960er und ihrer **spielerischen Variante**, vor allem der 1970er und 1980er. Sie regelt den Übergang von A) zu B).

A) ist geprägt von einer Literatur, die –wie der Nouveau nouveau roman – glaubte, eine neue Totalität der Autoreferenz und Selbstpräsenz der Schrift erzeugen zu können und welche den **Hinwegfall aller Werte** noch durch den **Glauben an die Schrift** zu kompensieren suchte. Der Nihilismus ist von Nietzsche bereits vor 1888 diagnostiziert worden. Uns wundert, wie man im Nouveau roman noch so naiv sein kann, zu glauben, dass man den Nihilismus überwinden könne, indem man einfach einen neuen Glauben erfindet. Laut Nietzsche kann nur die Bejahung der ‚Ewigen Wiederkunft‘ den Nihilismus aufheben.

B) ist geprägt von einer Literatur, deren Autoren diesen Glauben verloren haben und die **Trauer über diesen Verlust** nicht mehr kennen, sie vielmehr umschlagen lassen in eine **neue Produktivität**. Wir fragen, ob man den Nihilismus mit Trauer überwinden kann, geht es doch darum, dass Gott nicht nur tot ist, sondern dass man erkenne, dass er es immer gewesen ist. Weiter kommt man mit dem Produktivitätsargument nicht über eine Sublimierungs- oder Kompensationmodell in Hinblick auf die Literatur hinaus, was ihr eine dienende, reaktionäre Funktion verleiht. Nach dem ‚Tod Gottes‘ könnte es naheliegen, eine Ästhetisierung des Glaubens vorzunehmen, das hieße aber nicht mehr, als die Ästhetik zu einer anderen Art von Glauben zu machen.

Francois Bon hat durch seine Trauerarbeit der Moderne mit diesem Phänomen zu tun. Der Nouveau roman der 1950er stellt selber die Weichen für den Übergang von Robbe-Grillet zu Echenoz und dem Robbe-Grillet von 1983, von Simon zu Toussaint. von Juan Benet zu Meinoz-Molina dar. Der Nouveau roman betreibt nicht die Destruktion alter und deren Ersetzung durch neue Entitäten, welche den Roman erneut zu einer zeitlosen, geschlossenen Selbstpräsenz verhelfen würden. Der Begriff der Selbstpräsenz ist fast immer schwer nachzuvollziehen, noch dazu, wenn es sich um Literatur handelt, ist doch die Sprache eine Widerspiegelung des Seins und von daher bereits eine Repräsentation. Eine Präsenz, die sich nicht spiegeln oder verdoppeln kann, wirkt idiotisch. Eine Rückkehr zur Idiotie des Realen, wie Rosset das beschreibt, scheint seit der Herrschaft der Simulakren, die den Hyperrealismus erzeugen, immer unmöglicher. Dem trägt Beigbeder Rechnung, indem er die klassischen Dichter zitiert, um so die Realität endlos zu vervielfältigen. So ist es zu erklären, dass er sich als der sieht, der alles schon durchschaut hat (siehe unten B.4.3.).

Ebensowenig bedeutet die **kritische Praxis narrativer Dekonstruktion** die **Neutralisierung von Differenzen zur Indifferenz** und damit die Aufhebung avantgardistischer Literatur in einem neuen **Eklettizismus der Gleichgültigkeit** und Beliebigkeit. Es werden Differenzen zur Verwirklichung ästhetisch bedeutsamer Spannungen genutzt. *Le Miroir qui revient* (1983) von Robbe-Grillet, eine Autobiographie, und Sollers: *Femmes* (1983), ein konventioneller Roman, der mit einer Pastiche [Nachahmung] der Célineischen Syntax aufwartet, bezeichnen eine **neokonservative Wende** (Habermas) in der Ästhetik des Nouveau roman. Die Postmoderne wird zur **Anti-Moderne**, zur gegenaufklärerischen Variante.(227) Darüber hinaus wird sie zum **Zeitalter der Impureté** [bedeutet Unreinheit oder Unlauterkeit, ihr Gegenteil, die Pureté, ist im Sinne von Blutsreinheit einer Gruppe verwendet worden, ‚pureté du sang‘], das sich Feyerabends Anything goes aus dessen Buch *Wider dem Methodenzwang*¹⁰⁶ zunutze macht. Die 1980er sehen viele als den Beginn der Postmoderne.

¹⁰⁵ Siehe gleichnamiges Buch von

¹⁰⁶ Feyerabend, Paul: *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt am Main 1975, S. 45.

Es kommt zu einer durch die **Erschöpfung der Moderne** bedingten **Autokritik der literarischen Vernunft**, Rückwendung des Romans auf sich selbst, romaninterne Reflexion. (228) Die Postmoderne reagiert aber auch auf die **Verweigerung des Nouveau roman**, die umgebende Wirklichkeit abzubilden und einer reinen geschlossenen literarischen Form zu genügen. Der Roman wird aber bereits seit der Romantik als hybrides Genre aller Genres erkannt. Trotzdem bleibt der Nouveau Roman als transzendentalnarratologische Kritik der eigenen ‚historischen Apriori‘ (Foucault) und deren Dekonstruktion eine **Voraussetzung** der postmodernen Kunst, welche die 1960er, 1970er und 1980er als eine spielerische Variante postmoderner Literatur uminterpretiert und daraus die Konsequenzen zieht. Es bedarf der Zeitformung durch den Autoren, der **Faszination in der sympraktischen Teilhabe** durch den Lesers, der Zeiterfahrung des Erzählers und Helden, sowie der **Dechronologisierung** durch den Kunstkritiker (Barthes), um die **Unvereinbarkeiten von romanesker Zeitformung und zeitlichem Modus der Analyse** zur Darstellung zu bringen. Es tritt durch die Ausprägung des Nouveau romans eine Wandlung im **Verhältnis Zeit und Roman** ein. Das Kernproblem besteht darin, dass Zeit als Medium des Erzählens zum **Objekt der narrativen Gestaltung** wird. In den eigenen, alternativen Zeitformen des modernen Romans, den Epiphanien [Erscheinung] bei Joyce, karitisch-glückserfüllte Momente des Temps pur [erfüllte Zeit] bei Proust, oder den Moments of vision bei Virginia Woolf, kommt es zu einem Fehlen des zeithobenen, archimedischen Erzählerstandpunktes. Zeitlichkeit wird nicht mehr souverän durch einen [auktorialen] Erzähler konstruiert, sondern sprengt das Vermögen der Einbildungskraft eine Einheit herzustellen. Letzteres ist ein Kennzeichen des Erhabenen, wie es von Kant konzipiert worden ist in der *Kritik der Urteilskraft*.

Zeitlichkeit im Roman steht also in Beziehung zu einer ‚Ästhetik des Erhabenen‘. Der Minimalismus von Bon und Houellebecq, in dem man zum Zynisch-Allzumenschlich-Alltäglich-Körperlichen zurückkehrt, ist eine Reaktion auf die Undurchschaubarkeit von Welt. Wie wir bereits andeuteten, versucht Beigbender diese durch sein inflationäres Zitieren klassischer Autoren doch durchschaubar zu machen, was einer Kampfansage an das Erhabene gleichkommt. Durch vervielfältigte Widerspiegelung des Idiotisch-Realen vermeint er dem Erhabenen beizukommen.

Die beiden Merkmale des Ästhetisch-Erhabenen sind, dass **Zeit als Objekt narrativer Konstruktion** zum **Prinzip der Dekonstruktion romanesker Darstellungsformen** wird und dass Zeitformen unbeständige, ephemere **Produkte einer allumfassenden Zeitlichkeit** sind, in deren Fluß sie erzeugt und aufgelöst werden. Die chronologische, linear-verräumlichte, das heißt veranschaulichte Zeit ist um eine **Leerstelle** zentriert, die für sie konstitutiv ist. In der klassischen Erzählung gibt es einen Punkt, der sich jenseits der Zeit-Punkte befindet und deren Abfolgen fundiert. In der physikalischen, abstrakten, linear-chronologischen Zeit fehlt dieser zeithobene Augenblick, der sie bzw. ihre Wahrnehmbarkeit ermöglicht. Die **ästhetische Zeit füllt** in der konventionellen Erzählung **nur die Leerstelle**, welche die chronologische Zeit definiert. Man hat es hierbei mit dem Phänomen eines Mangels zu tun, welches Rosset als metaphysisch bezeichnet und das eine „phantasmatische Funktion“ erfüllt, um Phänomene des Realen einen Sinn beilegen zu können.¹⁰⁷

Der moderne Roman stoppt demhingegen die Zeit nicht, wie das der konventionelle Roman tut, sondern liefert nur den **Grund für ihre Existenz**. Wir verstehen dies in dem Sinne, dass im Nouveau roman der Leser intradiegetisch auf die Erzählzeit hingewiesen wird.

Dem modernen Roman gelingt die **Destruktion traditioneller Chronologie**, was man dahingehend verstehen muss, dass ihm die Destruktion der Chrono-Logik der traditionellen Erzählung gelingt. Letztere folgt aus der **Reproduktion von Zeitpunktfolge (diachron) und**

¹⁰⁷ Rosset: *Das Reale ...*, a.a.O, S. 61f.

Augenblick (synchron). Die Reproduktion des letzteren ist nicht so selbstverständlich wie man meint, weil es dazu der Differenzierung von Augenblicken bedarf (siehe oben). Wir meinen, dass vergangene Augenblicke den Charakter der Synchronität oder Koexistenz tragen, während kommende in ihrer Diachronie bestimmt werden.

Diese Art Zeitgestaltung bedarf eines transzendentalen Signifikats jenseits der Zeit, welches Zeit nicht negiert, destruiert, oder zum Stillstand bringt, sondern Zeit allererst konstituiert. Inwieweit man diese Hypothese aufrechterhalten kann, sei erst einmal dahingestellt. Wir möchten nur soviel anmerken, dass Mecke hier mit besagtem ‚transzendentalen Cogito‘ eine Art Cogito annimmt, welches für alle Zeitgestaltung unabdingbar wäre. Spätestens seit Parmenides versucht der abendländische Logozentrismus eine Vermittlung von Denken und Sein, Subjekt und Objekt zu leisten. Mit Heidegger läuft dies auf die Seinsvergessenheit hinaus, die die ontologische Differenz, das heißt die zwischen Seiendem und Sein, nicht mehr berücksichtigt und Zeit nur noch, wie Aristoteles dies tut, als Anwesendes verstehen kann. Dies steht im Zusammenhang mit jeder Form der Subjekt–Objekt-Trennung und der Notwendigkeit eines Cogito als Erkenntnisinstanz.

Der konventionelle Roman schreibt ein Geschehen fest und hebt es so aus dem Fluss, dem Nicht-Sein der Zeit und ermöglicht so das Sein der nicht seienden Zeit. [Dass die Zeit nichtseiend ist, weil das Jetzt dauernd vergeht sieht bereits Aristoteles als ein Hauptkennzeichen von ihr an: „Denn unter Zeit verstehen wir ... dasjenige, was durch das Jetzt begrenzt wird.“¹⁰⁸] Der moderne Roman wird zum Erfüllungsgehilfen chronologischer Zeit, füllt sie aus, tritt an die Leerstelle chronologischer Zeit, die der konventionelle Roman durch **Arche und Telos** bzw. Ursprung und Ziel zu füllen suchte. Der konventionelle Roman ist durch eine **Aufgabenteilung zwischen alltäglicher und ästhetischer Zeit** geprägt. Ursprung und Ziel werden durch moderne Erfüllungsinstrumente chronologischer Zeit, zum Beispiel die Darstellungsversuche von reiner Zeit oder Temps pur, abgelöst.

Inwieweit man in einer bloßen Aneinanderreihung von Augenblicken dem Chaos entgeht, wollen wir ergänzend fragen. Die Symbiose alltäglicher und ästhetischer Zeit kündigen die neuen Romane auf, wodurch **Heterogenität und Kontingenz** erzeugt wird als Dekonstruktion und Tabula Rasa für zeitgemäßere Konstruktionen. Wir fügen an, dass die Darstellung von Heterogenität und Kontingenz im Sinne einer modernen Ästhetik ist, die versucht, dass es zu keiner Darstellung eines ‚Großen Anderen‘ kommt, einer Art deus ex machina, der alle Geschicke leiten würde.

Der Nouveau roman hinterfragt also ähnlich wie Kant die Fundamente der Literatur, auf denen dann der Nouveau nouveau roman seine Bauten errichten kann. Nicht umsonst wird Kant wegen seiner *Kritik der reinen Vernunft* der ‚Alleszermalmer‘ genannt. Ähnliches scheint der Nouveau roman geleistet zu haben. In Hinblick auf Kant möchten wir aber hinzufügen, dass seine Vernunftkritik ‚nur‘ dazu gedient hat, den Glauben unkritisierbar zu machen (siehe oben **Exkurs: unsere Kritik an der Kategorie der Moderne**). Inwieweit es zu einer ‚negativen Dialektik‘, bei der ein Phänomen auf die Spitze getrieben in ihr Gegenteil umschlägt, beim Umschlag des Nouveau roman in den Nouveau nouveau roman kommt, ersterer den dreifachen Retour von zweiterem mit vorbereitet hat, wäre zu fragen?

¹⁰⁸ Aristoteles: *Physik* VI, 2, 219 b 2; Übersetzung von P.F. Conen: *Die Zeittheorie des Aristoteles*, München 1964.

2.4. GRUNDLAGEN DES NOUVEAU NOUVEAU ROMAN

2.4.1. GESCHICHTLICHE ENTWICKLUNGEN¹⁰⁹

Laizismus:

In Hinblick auf Entwicklungen des Romans in Frankreich darf der Laizismus bzw. die Trennung von Staat und Kirche nicht übersehen werden, die als Bedingung für die Autonomie der Kunst und den Beginn der Moderne mit Baudelaire gelten darf. Einstein erhebt 1905 die Relativität zum Prinzip, was die Monadisierung des Subjekts durch Anzweiflung sittlicher Verbindlichkeiten weiter vorantreibt. Sartre fragt 1947 *Qu'est-ce que la littérature?*, was eine Bestandsaufnahme des sich immer weiter ausdifferenzierenden gesellschaftlichen Systembereichs der Literatur leisten soll. Zehn Jahre später sieht Raymond Aron einen Funktionswandel der Literatur aus produktionsästhetischer Sicht gegeben, indem er sie als *L'opium des intellectuels* (1957) in pasticheartiger Wiederholung der berühmten Sentenz von Marx, dass ‚Religion Opium für das Volk‘ sei, einer Art Betäubungsmittel, erkennt, so dass ihr aufklärerisches Projekt, einen Beitrag zur Verbesserung der Welt zu leisten, als gescheitert betrachtet werden darf. Ohne Relevanz für andere gesellschaftliche Systembereiche gerät sie in weiteren Legitimationszwang. Diese historische Situation darf als maßgeblich für die Konstitution des Nouveau roman betrachtet werden, wodurch eine Kraftanstrengung unternommen wird, das Projekt der Moderne und damit auch die Fortschrittsutopie im Systembereich Literatur zu retten. Die ‚Moderne der Jahrtausendwende‘ wird demgegenüber nicht mehr umhin kommen, den postutopistischen Zustand, der zur Trauerarbeit der Moderne führt (siehe unten B.4.1. zu Bon) einzuräumen. Mit Konstatierung der Literatur als Opium für das Volk der Intellektuellen und der nahezu panischen Reaktion darauf, dem Nouveau roman, tritt sie die Flucht nach vorne an und muss eine weitere Etappe auf dem Weg zu ihrer Autonomisierung in Kauf nehmen. Diese besteht nicht nur in ihrer Abnabelung vom Fortschrittsdenken und sozialpolitischen Inhalten, sondern in der Beschreibung einer autonomen Welt jenseits von Gut und Böse und deren Formgebung. Die mit der ‚Kritik der narrativen Vernunft‘ durch den Nouveau roman einsetzende Bewegung wird zu einer ‚literarischen Revolution‘ und trägt dazu bei in Frankreich die ‚Nouveaux philosophes‘ hervorzubringen.

Ausdifferenzierung des literarischen Feldes:

Als äußere Inauguralereignisse hierfür lassen sich das ‚Manifeste des 121‘ (das Manifest der 121), Claude Simons auf Infragestellung historiographischer Darstellungsmethoden zielende **Memorialliteratur**, sowie die Künstlergruppen ‚Tel Quel‘ und ‚Change‘ anführen. Wurde im Zuge des Laizismus der Ästhetik die Aufgabe überantwortet durch ‚künstliche Paradiese‘ zum Ersatz für das Opium für das Volk zu werden und die Kluft zwischen Glauben und Gehorchen zu überformen, ist ihre Ausprägung als Institution Literatur und unabhängiges gesellschaftliches literarisches Feld nun unumgänglich. Diese **Abspaltung von der gesellschaftlichen Totalität** verändert ihr Wesen dahingehend, dass es über kurz oder lang zu einem **Ende des Werkes**, dem **Tod des Autoren** und einer **Verabsolutierung des literarischen Textes** kommt. Neue Medien, elektronische wie digitale, die Internetliteratur, Zeitschriften und hegemoniale Verlage wie Grasset und Gallimard, die über Sein- oder Nichtsein von neuen Autoren entscheiden sind die Folgen dieses Prozesses. Dabei macht die **Ausdifferenzierung der gesellschaftlichen Subsysteme** vor der Literatur nicht halt, was sich in **auf literarische Richtungen und Gattungen spezialisierte Verlage** zeigt. Was mit

¹⁰⁹ Wir beziehen uns im Folgenden auf: Asholt, Wolfgang: *Einführung*, in: Asholt (Hrsg.): *20. Jahrhundert. Roman*, Tübingen 2007, S. 1 – 32.

Charpentier und dem Naturalismus begann und sich als Siegeszug der Gattung Roman entpuppte, dauert heute noch an und verifiziert sich durch die Tatsache, dass die größten Auflagen bei Romanautoren erzielt werden. In Frankreich ist das Publikationsgeschehen untrennbar mit der literarischen Rentrée, der Literaturkritik der ‚Quinzaine littéraire‘, aber auch mit der akademischen Universitätskritik, die mit Literaturgeschichten Orientierungshilfe leistet, verbunden. Dem Trend eines Rückzuges aus der Öffentlichkeit aufgrund mangelnder politischer Einflussmöglichkeiten des Citoyen seit dem Mai 1968 geht dann in den 1970er und 80er ein **verstärktes Interesse an Gegenwartsliteratur** parallel. Wurde der Gegenwartsroman in den 1950ern als Opium für Volk und Intellektuelle und somit als Religionsersatz beargwöhnt, scheint der Gegenwartsroman der 1980er Jahre begrüßt worden zu sein, um einen **Weg aus der Aufhebung der Differenz von Kunst und Leben** zu zeigen.

Kritik der Moderne:

War der Anspruch der historischen Avantgarden gewesen, die Institution Kunst aufzulösen, in Leben zurückführen, kann sie dieses **Fortschrittsversprechen** doch nicht durchhalten, zu sehr bedarf die Moderne der **Kritik der musischen Systembereiche**. Aus der Grenzziehung zwischen **Kunst und Alltag** situiert sich der Roman zwischen **Autonomie und Heteronomie**. Als eigener Systembereich ist er autonom. Seine Autonomie kann aber nicht umhin, sich infrage zu stellen und so durch gesellschaftliches **Engagement** seiner Isolierung im **Elfenbeinturm** zu entgehen. Gemäß Adorno stellt **die jede gesellschaftliche Rationalität negierende Ästhetik** vor allem traditionelle Formen infrage. Sie arbeitet daran, **Gattungsgrenzen** aufzulösen, was sich an den Poèmes en prose zeigt. Die Gattungskritik bei den Surrealisten führt zu einer Poetisierung der Gattungen, das heißt zu einer gattungsübergreifenden ‚Prosa der Moderne‘, die bereits die Frühromantiker um Schlegel in der Romangattung gegeben sahen. Aus der **Modernität der Prosa** ergibt sich die privilegierte Gattung der Prosa, von der der Roman profitiert. *Das offene Kunstwerk*, eine programmatische Schrift von Umberto Eco aus dem Jahre 1962, weist dem Roman die Aufgabe der **Epochensignatur** zu. Die Merkmale der **Polyphonie und der Dialogizität**, die Bachtin dem Roman attribuiert, sind allein in der Lage die **Komplexität von Welt** zu erfassen. Es löst sich die **Grenze des Romans zur Gattung Drama** auf. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür ist Beigbeders Roman *Ferien im Koma*, in dem die 12 Stunden einer Nacht wiedergegeben werden, wobei die Erzählzeit gleich der erzählten Zeit ist, was man in der Narratologie auch ‚Szene‘ nennt.

Der Roman kann auch Poesie und Drama sein, was die frühromantische These bestätigt, dass er das Kontinuum der literarischen Formen ist. Dennoch bleibt der Roman eine literarische Gattungsbezeichnung und es kommt zur Ausdifferenzierung von Subgattungen (Punkroman). Die Hochliteratur und die niedere Literatur von Abenteuer, Krimi, Science-Fiction-Romane, Série noire, Spionage, Mythen, Reise und Dokument werden in der Moderne zur **Nouvelle fiction**. Mit den Moderne der Jahrhundertwende um 2000 stellt sich aber bereits die Frage der Gattungskonstellation des Romans zu Internetliteratur und Hypertext. Im 20. Jahrhundert wird der Roman verstärkt als Drehbuchvorlage verwendet. Zolas *L'Assommoir* wird 1908 und Hugos *Les Misérables* 1912 verfilmt.

Medienkonkurrenz von Film und Literatur:

Es kommt zu einer **Medienkonkurrenz** von Film und Literatur. Bereits die Stummfilmästhetik, die ‚stupéfiant image‘ im Film, wie das der Surrealist Aragon bezeichnet, zeigt einen Einfluss des Films auf den Roman (um 1930). Der Nouveau roman wendet sich dem Film zu. Beispiele dazu sind Duras’ *Hiroshima mon amour* von 1959 und Alain Robbe-

Grillet's *L'Année dernière à Marienbad* von 1961, in dem ein Spieler dargestellt wird, der seiner eigenen Aussage nach ‚immer gewinnt‘. Die Formel von einer ‚Rückkehr der Spieler‘ im französischen Roman der 1980er Jahre dürfte dort ihren Ursprung haben. Aber die **Verbindung** von Gegenwarts-Roman und -Film ist beschränkt. Der avantgardistische Roman reagiert auf den Film als Vorlage, die **Schwierigkeiten bei der Verfilmung** macht. Dies führt zu einer **Kooperation von Roman und Film** in Form der traditionellen Literaturverfilmung, die sich ähnlich wie das konventionelle Theater streng an den **Wortlaut des Textes** hält. Der ‚Roman fleuve‘ als literarische Strömung, die alle anderen literarischen Gattungen in sich aufnehmen kann, wirft Schwierigkeiten in der Epochengliederung des Romans des 20. Jahrhunderts auf. Anything goes, Stream of consciousness (William James), Innerer Monolog (A. Schnitzler) setzen sich endgültig durch. Als Paradebeispiel für den Roman fleuve gilt Édouard Dujardins *Les lauriers sont coupés* (1887). Als Paradebeispiel für die Thematisierung des ‚point de vue‘ und des ‚romancier-romans‘ gelten *Paludes* (1895), *Les caves du Vatican* (1914) von André Gide, Marcel Prousts *Un amour de Swann* (1913). Der erste Romancier, der aus ‚roman d'aventure‘ ‚une aventure du roman‘ und damit das Ecriture-Konzept vorwegnimmt, ist J. Rivière mit *Le roman d'aventure* (1913). *La crise du roman* wird bereits Anfang des 20. Jahrhunderts diagnostiziert, was noch 1928 P. Gesell einen Titel inaugurieren lassen wird mit folgendem Wortlaut: *Le roman se meurt*.

Als Kontinuität in der Vielfalt darf die Infragestellung traditioneller Modelle und eine Diversifizierung der poetischen Regeln, die besonders den Einfluss Dostojewskis verrät, gesehen werden. Der Beginn der Krise des Romans findet seine Datierung im Jahre 1920. B. Duhamels *Vie des martyrs* (1917) und R. Dorgelès *Les croix de bois* (1917) wollen erstens den Roman des Romans als neues Buch der Bücher, zweitens ihn anti-romanesk und drittens mit romaneske Fresken versehen, gestalten. Der erste Punkt dieser Programmatik, Roman des Romans, wird in Gides Roman *Les Faux Monnayeurs* (1925) und das seine Genese reflektierende *Journal des Faux Monnayeurs* thematisiert.

Krise der Jugend – Krise des Romans:

Dabei wird die in ihm beschworene **Krise der Jugend** zur **Krise des Romans** selber, die das Ideal eines ‚**roman pur**‘ aufbringt. Letzteres ist ein Widerspruch in sich, weil die Gattung Roman ein hybrides Genre ist und die Konzeption eines Absoluten Buches in der Deutschen Frühromantik bereits gescheitert ist. Die Selbstdiskussion des Autors Gide entspricht einer Art **Selbstreferentialität**, die von Skripturalismus-Konzepten im Nouveau roman wieder aufgegriffen werden wird. Dialoge des Autors Gides mit dem Leser finden statt, er gibt **Leseanweisungen** mit **extraliterarischen Referenzen**. Dabei werden mehrere Perspektiven erprobt, was zur **Mise en abyme** führt, einem Darstellungsmittel, das das Repräsentierte zu repräsentieren versucht.

Der zweite Punkt dieser Programmatik, **der anti-romaneske Roman**, wird von den Surrealisten verwirklicht **gegen traditionelle Formen** desselbigen. Die **Befreiung von eingefahrenen Erzählmustern** wird dabei durch die besondere **Zeitmodellierung von Traum und Wunderbarem** erwirkt. Diese Form der ‚Entregelung aller Sinne‘ (Rimbaud) wird zur Bedingung der Möglichkeit der ‚écriture automatique‘ (automatisches Schreiben), dem Praktizieren einer Poesie jenseits den Privilegien des Talentes und der Genieästhetik. Wir möchten darauf hinweisen, dass die Ecriture automatique die Geburtsstunde des ‚kreativen Schreibens‘ ist. Dabei kommt es zum **Übergang von Kunst ins Leben**, welcher Affinitäten hat zu dem frühromantischen Konzept einer transzendentalen Universalpoesie samt Poetisierung aller Lebensbereiche. Eine Ästhetisierung des Politischen folgt daraus. Bretons *Nadja* (1928), Aragons *Paysan de Paris* (1926) sind anti-romanesk. Aragon möchte aber Romancier sein. Er montiert in den Text: Speisekarten, Anzeigentexte, Straßenbilder und zeitigt so die **Geburt der Collagentechnik** (bei Beigbeder zu finden). Breton ersetzt

Beschreibungspassagen des realistisch-naturalistischen Romans durch Photographien (bei Houellebecq in der Wiedergabe von Markennamen, die auf die Psyche des Helden schließen lassen, z. B. der Camel-Zigaretten-Raucher, psychopathologischen Diagnosen, die eine Beschreibung der Psychologie der Helden ersetzen, oder in den Tranquilizernamen zu finden, die auf ‚product placement‘ bzw. Werbung im Film zwischen den Bildern ohne dass das der Zuschauer bewußt wahrnehmen könnte und anderes schließen lassen; die minimalistische Komponente solcher Strategien dürfte klar sein; die Warenästhetik des Konsumgegenstandes charakterisiert den Helden). Daraus folgt eine **Aufhebung und Verschiebung der medialen Grenzen**. Die Konsequenzen dieser **Reproduzierbarkeit des Kunstwerks** sind **Entauratisierung** und **Übergang von individueller zu kollektiver und massenhafter Rezeptionsweise**.

Romaneske Zyklen:

Der dritte Punkt der Programmatik, die die **Krise des Romans** zum Ausdruck bringt, ist die Aufgabe, **große romanische Zyklen** (Proust) zu verfassen, wie zum Beispiel Fortsetzungsromane und Trilogien. Wie wir im Zusammenhang mit dem Autor Beigbeder sehen werden, verwendet letzterer dieses Stilmittel im Nouveau roman, indem er etwa eine *Marc-Marronnier-Trilogie* (1994 – 1997) verfasst oder den Helden Oscar Parango aus dem Roman *Neununddreissig* (2001) in dem späteren *L'égoïste romantique* (2005) wieder auftauchen lässt. Dies hat Konsequenzen für das Absolute Buch bzw. dessen Gegenentwurf: **das unendliche Schreiben**. Bei Rosset ist die Rede von einem „endlosen, „eschatologie-freien Hegelianismus, kurz um einen nicht enden wollenden Hegelianismus, vergleichbar dem Gespräch gleichen Namens bei Blanchot.“¹¹⁰ Das unendliche Schreiben, wie wir es bei Beigbeder kennenlernen werden, bei dem Personen früherer Romane in späteren auftreten, ähnlich dem TV-Phänomen, bei dem Personen aus anderen Serien in einer Serie auftreten, suspendiert von diachronen Zeitmodellierungen, die durch einen Steppunkt, eine Eschatologie, eine Kunst des Endens geprägt sind. Dies kommt auch dem Argument entgegen, demzufolge Beigbeders Literatur nicht durch die phantasmatische Funktion eines ‚fehlenden Objektes‘ charakterisiert werden kann, weil der Sinn des unendlichen Schreibens in der blossen Repräsentierung des Realen, bzw. seiner blossen Verdoppelung bestehen kann. Bedeutendste Beispiele im Hinblick auf romanische Zyklen sind von Duhamel *Vie et aventures de Salavin* (1920 – 1933) und *Chroniques des Pasquier* (1932 – 1945), von du Gard *Les Thibault* (1922 – 1940), und von Romain Rolland *Les hommes de bonne volonté* (27 Bde, 1932 - 1947), darüber hinaus dürfen alle Romane fleuves, die das **Beispiel des Schicksals einer Familie über mehrere Generationen** entwerfen und so das **Panorama einer Epoche**, historisch, sozial, ideologisch und kulturell entwerfen. Man ist wie Balzac, der Vorläufer des französischen Realismus‘ der Meinung, **‚Sekretär der Gegenwartsgeschichte‘** (A. Assmann weist auf die Funktion des Schriftstellers in der Renaissance als ‚Buchhalter Gottes‘ hin) zu sein und das **Gesamtbild der Gesellschaft** zu entwickeln, das zumeist ein privilegierter Protagonist, Arzt, Dichter, Professor repräsentiert. Der in der Aufklärungstradition sich verortende französische Roman sieht im 1. Weltkrieg eine Zivilisationskrise, die er mit literarischen Mitteln zu überwinden versucht. Weitere andere Richtungen zeigen sich in J. Giroudoux‘ *La jument verte* (1933), wo der **Dramatiker** zum Romancier wird, um größere **Popularität und Einfluss** zu gewinnen. Nach 1920 entsteht auch ein **neuer christlicher Roman**, der in dem Nobelpreisträger von 1952 F. Mauriac seinen namhaftesten Vertreter findet. Seine *Thérèse Desqueyroux* (1927) wird von Bernanos *Sous le soleil de Satan* (1926) und *Monsieur Queneau* (1933) ergänzt in dem **Versuch dem modernen Nihilismus standzuhalten**. Die politischen Begleiterscheinungen sind, dass Frankreich noch oder wieder

¹¹⁰ Rosset: *Das Reale...*, a.a.O., S. 70.

als **christliche Nation** sich sehen lassen darf. Mit Loti und Apollinaire zeigt sich der französische Roman **kosmopolitisch-globalisierend**. Larbaud, der Übersetzer des *Ulysses* (1922) ins Französische, entwickelt in der Figur seines Helden *A. O. Barnabooth* (1913) das Stilmittel des ironischen Doubles weiter. Morand, der Autor von *Lewis et Irène* (1924) arbeitet an der Technik des Instantané (Augenblicklichkeit) und des ‚mot d’esprit‘, womit er die Dekadenz traditioneller Werte in den dreißiger Jahre reaktionär zu überwinden versucht. Für Lukács und Grivel ist die Romanform „ein Suchen nach Werten ... die keine einzige soziale Gruppe mehr tatsächlich verkörpert und vertritt und die das ökonomische Leben bei allen Mitgliedern der Gesellschaft auf das Implizite zu reduzieren strebt.“¹¹¹ Für Lukács „sind diese Änderungen an den allgemeinen Formen der Erzählung, die im Roman vollzogen werden, so tiefgreifend, dass man hier von einer neuen, von einer typisch modern-bürgerlichen Form sprechen kann“¹¹²

Ideologische Krisen:

Die letztgenannten Autoren reflektieren auf das Verhältnis von **Moderne und Dekadenz**. Cendrars *Moravagine* (1926) und *Dan Yack* (1927 und 1929) bekunden ein **Bekenntnis zu grenzenloser Phantasie und mythomanischem Individualismus**. Philippes *Bubu de Montparnasse* (1901) und Audoux’ *Marie-Claire* (1910) setzen sich mit der **Literaturgeschichtsschreibung** auseinander. In der Beschwörung eines ‚**roman du peuple**‘ wird dessen Verfall und Misere dargestellt jenseits von politisch-sozialen Forderungen. Demgegenüber stellt der ‚**roman du populiste**‘, der nach 1918 entsteht, ein Plädoyer für den **Naturalismus des 19. Jahrhunderts** dar, weil der **Realismus** seine Lektionen vernachlässigt hat. In diesem Sinne fordert auch Lemonnier die Reformation des Realismus, der ein **Bild des Lebens** zu vermitteln vermag. Das ‚**manifeste du populisme**‘ von Léon Lemonnier (1929) beschließt die Krise des Romans, die 1920 begonnen hat.

Erst mit den sowjetischen Schriftstellerkongressen und nach dem Bruch von Aragon mit dem Surrealismus, den *Les cloches de Bâle* (1934) und der 1. Band von *Le monde réel* bekräftigen, entwickelt sich eine Variante des sozialistischen Realismus im Roman in Frankreich, der keine Indienstnahme der Literatur durch den Klassenkampf darstellt. Erst durch Aragons *Aurélien* von 1945, in welchem Roman er seine Theorie des ‚mentir-vrai‘ in die Praxis umsetzt, bei der es darum geht, die romaneske Lüge einzusetzen, um die Wirklichkeit verstehen zu können. Zu nennen wären Nizan: *Les chiens de garde* (1932), *La conspiration* (1938), *Le cheval de Troie* (1935), die engagierte Bildungsromane in Verbindung mit der Frage nach dem Sinn der Jugend vorlegen, Malraux: *Les conquérants* (1928), *La voie royale* (1930), *La condition humaine* (1930), *L’espoir* (1937) in denen die Beziehung von Orient und Okzident thematisiert werden, Saint-Exupéry: *Courrier Sud* (1928), *Vol de nuit* (1931), *Terre des hommes* (1939), Montherlant: *Le songe* (1922), *Les bestiaires* (1926), *Les célibataires* (1934), Drieu la Rochelle: *Rêveuse bourgeoisie* (1937) und Céliné: *Voyage au bout de la nuit* (1932). In letzterem wird eine bis dahin unbekannte Alltagssprache verwendet, welche die Zeichen von Literarizität (Barthes) subvertiert. Ähnliche Ziele schreibt Mecke in seinem Beitrag zum Literaturskandal (siehe unten) Houellebecq zu.

Was vermag die Literatur?

Dieser Frage wendet man sich nach 1945 zu. Zwischen 1950 und 1960 beherrscht der Existenzialismus und der Nouveau roman die französische Literaturszene. Die Deutsche

¹¹¹ Goldmann, Lucien: *Soziologie des Romans*, Frankfurt am Main, 1984, S. 31.

¹¹² Lukács, Georg: *Der Roman*, in: *Disput über den Roman*, Hg. Wegner, Heller, Keßler, Schaumann, Aufbauverlag, Berlin 1986, S. 311 – 359, hier S. 311.

Besatzung Frankreichs von 1940 bis 1944 hat die Bedingungen des literarischen Feldes radikal verändert. Beauvoir, Sartre und Camus unternehmen Experimente mit der Allegorie. Der Zivilisationsbruch der Shoah führt zu dem Paradigmenwechsel, der das Engagement über die Literarizität stellt. Damit stellt sich das autonome gesellschaftliche Subsystem Literatur freiwillig in den Dienst politischer Aufgaben. Yourcenar schreibt *Les mémoires d'Hadrien* (1951), Gracq in klassischer surrealistischer Manier *Au château d'Argol* (1938), *Le beau ténébreux* (1945), *Le rivage des Syrtes* (1951), *Un balcon en forêt* (1958), und *La littérature à l'estomac* (1950), Thomas *La nuit de Londres* (1956) *Le promontoire* (1961), Cohen *Le livre de ma mère* (1954) und *La belle du seigneur* (1968). Letztere drei Autoren stehen kritisch zum Projekt des Existenzialismus.

Geradewegs Gegner von letzterem sind Hussard, der sich in die Tradition von Stendhal und Flaubert sieht, Morand, der eine Ästhetik der Leichtigkeit, des Egoismus, Zynismus und der Individualität praktiziert. Blondin mit *Les enfants du bon Dieu* (1952), Laurent mit *Les corps tranquille* (1948) und *Le petit canard* (1954), Fraigneau mit *Le livre des raison d'un roi fou* (1947) und Sagan mit *Bonjour tristesse* (1954) wären zu nennen. Letztere Strömung bzw. Vague ist durch einen beabsichtigen Mangel an formalen und inhaltlichen Innovationen gekennzeichnet.

Nouveau roman:

Letzterer lässt sich in diesem kurzen literaturgeschichtlichen Aufriss mit den Begriffen: Abenteuer Schreiben, gegen Existentialismus und ‚das Fernsehen verbreitet sich‘ charakterisieren. Da wir dieser Gattung bereits eingehende Analysen gewidmet haben und noch widmen werden, wollen wir in diesem Stadium unserer Untersuchungen es damit bewenden lassen.

Die Theorie-Avantgarde der 60er und 70er:

Das von Barthes beschworene ‚intransitive Schreiben‘ reproduziert sich selber. 1960 betreibt die Gruppe Tel Quel die ‚aventure textualiste‘, versucht den Roman durch den Textbegriff zu ersetzen, womit sie sich als in der Tradition der surrealistischen Romankritik zeigt. Weiter bekommt ‚le jeu sur le signifiant‘ den Stellenwert einer Revolution der Sprache und der Gesellschaft. Hauptverantwortlich für diesen Einfluss ist die Theorie von Lacan, die eine Dekonstruktion des romanesken Universums ermöglicht durch die Erkenntnis, dass Lesen/Schreiben in der Signifikantenkette gefangen ist. Sollers der Chefideologe von Tel Quel wartet mit *Lois* (1972) und mit *H* (1973) auf. Thibaut ist mit *Ouverture* (1966 – 1974) und Guyotat mit *Tombeau pour 500 000 soldats* (1968) zu nennen. Alle drei Autoren streifen die Grenze zur Lesbarkeit und betreiben eine Dekonstruktion der Gattungsmerkmale, der Syntax und der Typologie. Man vermeidet den Anschein des Ideals eines anderen Lebens und der Zugehörigkeit zum historischen Avantgarderomans zu erwecken.

Permanenz des Erzählens und des auto-romanesken Individuums:

Die Romanciers von Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) sehen sich als Avantgarde und pflegen die Technik ‚contrainte‘ (freiwillige Selbstbeschränkung durch auferlegte Regelpoetiken, die zum Experiment verpflichten). Man orientiert sich an dem 1959 erschienenen Roman von Queneau *Zazie dans le métro*. Perec unternimmt eine Anamnese des Unsagbaren 1969 mit *La disparition*, wobei er dem Programm von Oulipo Rechnung trägt, indem er durch die Nichtverwendung des Buchstabens „e“ auf das historische Verschwinden während der Shoah hinweist. Sein 1975 erschienenes Werk *W ou le souvenir d'enfance* ist eine alternierende Kombination von Kindheitserinnerung und anti-utopischen

Abenteuerroman. Auf eine Formel gebracht, handelt es sich bei Perec um ein Sprechen über das Unaussprechliche.

Autobiographien:

Zwischen 1975 und 2000 haben Autobiographien und Autofiktionen Konjunktur. Angeführt von Lejeunes Autobiographie als romanesker Gattung *Le pacte autobiographique* (1975) über Doubrovskys autofiktionale Experimente *Fils* (1977) und *Le livre brisé* (1989) kommt es zu einer ‚autobiographischen Versuchung‘ der Vertreter des Theorie-Romans, angefangen mit Sollers und dessen exhibitionistisch-autobiographischen *Femmes* (1984), über Sarrautes *Enfance* (1984) bis hin zum Altmeister Robbe-Grillet, der 1984 sein Werk *Le miroir qui revient* als Autobiographie im Stile des Stendhalschen Realismus vorlegt und die Geltung der Formel von der ‚aventure d’un récit‘ seit den 50er Jahren wieder aufhebt. Bis 1994 wird Robbe-Grillet weitere autobiographisch eingefärbte Romane vorlegen.

Ihnen folgen Duras, ebenfalls 1984, mit der Autobiographie *L’Amant*, wofür sie den Prix Concourt erhält und Simon 1997 mit dem *Jardin des Plantes*, einem Roman aus persönlichen Erinnerungen. Bedeutendste Vertreter der zynischen Autobiographie sind Ernaux mit *La place* (1984) und *Passé simple* (1991), Angot mit *Sujet Angot* von 1998, sowie Nimier mit *La reine du silence* von 2004.

Rückkehr zum Erzählen:

Stehen die Jahre von 1970 bis 1980 in Frankreich im Zeichen des ‚terreur théorique‘, so sind die Jahre 1980 bis 2000 vom Retour au récit und der Rehabilitierung der modern-bürgerlichen Kunstgattung Roman, der als nicht-reaktionär erkannt wird, geprägt.

Ab 1980 wendet man sich in der Edition de Minuit unter dem Regime von Lindon ausdrücklich vom Roman der ersten Hälfte des Jahrhunderts ab und dem Erzählen in Verbindung mit der außerliterarischen Realität zu. Es geht darum, die Zeichen von Literarizität aus der Literatur zu verbannen.

Die Bezeichnung ‚Nouveau nouveau roman‘ wird gebraucht. Mit Echenoz *Le Méridien de Greenwich* aus dem Jahre 1979 beginnt diese romaneske Tendenz, auf die auch gern die Flaubertsche Formel ‚roman impassible‘ angewendet wird, die man im allgemeinen im Deutschen mit Unscheinbarkeit wiedergibt. Wie Mecke im Zusammenhang mit Houellebecq feststellt, kommt es zum Skandal um *Madame Bovary* vor allem durch die nüchterne, unscheinbare, distanzierte, nicht-normative Schreibweise, die sich das Moralisieren verbietet. Echenoz verwendet in einer subversiven Manier die romanesken Subgattungen Abenteuer, Action, Fantasy, Kriminal in Verbindung mit filmischen Mustern. Wichtigste Werke von ihm sind: *Cherokee*, *Les grandes blondes*, *Je m’en vais*, wofür er den Prix Concourt erhält.

Vom erzählerischen Minimalismus spricht man bei Toussaint, Oster, Gailly, Deville. Bei Chevillard (*Mourir m’enrhume*, 1985 und *Un fantôme*, 1995) erkennt man thematische Beliebigkeit, narrativen Reduktionismus, Banalität der Alltagswelt, Desillusionierung, Intertextualität, postindustrielle Gegenwart.

Während Redonnet neue Mythen schafft in *Splendid Hôtel* (1986) und *Nevermore* (1994), wird NDiaye als subtiler Realismus mit rätselhafter Phantastik gehandelt (*En famille*, 1990, und *Rosie Carpe*, 2001).

Man spricht sechstens von der ‚romanesken Weltzugewandtheit‘, zu der man Bons Stimmenpolyphonie aus seinem Werk *Daewoo*, aus dem Jahre 2004 zählt, wobei es zu einer Wende vom Roman zum ‚récit‘ und der Internetliteratur kommt. Der von Beckett beeinflusste Serena und Ravey werden ebenfalls von Viart 2005 unter diese neue Gegenwartsgattung eines ‚Ecrire l’histoire‘ subsumiert.

Littell erhält 2006 den Prix Concourt für *Les Bienveillantes*. Houellebecqs Naturalismus wird verglichen mit dem von Zola. *Extension du domaine de la lutte* erscheint 1994, *La possibilité d'une île* 2005. Es kommt zu einer Rückkehr zu neuer, außerliterarischer Referenz des mimetischen Schreibens.

Das autoreferentielle Schreiben dominiert nicht mehr, weil die francophone Literatur nicht mehr die Peripherie darstellt, die sich am Pariser Zentrum orientiert. Der französische Modellcharakter ist an einem Ende angekommen.

2.4.2. EXPERIMENTE MIT DEN GESCHICHTLICHEN APRIORIS DER ERZÄHLUNG¹¹³

Funktion von Partizipien:

Werden in einer Erzählung häufig Partizipien verwendet, wie zum Beispiel *tatant/se*, *tournant/se*, oder *soulevant*, so führt dies zu **einer mangelnden, chronologischen Ordnung des Geschehens**. Das Ganze kann nicht mehr als **zielgerichtete Handlung** begriffen werden. Die Figuren wirken wie Marionetten. Es kommt zu Kombinationen von Partizip Perfekt [gesehen habend] und Temporaladverb, z. B. *maintenant*. Dies ergibt eine **diskontinuierliche Wahrnehmung der Abläufe** bzw. verschiedene Phasen des Bewegungsablaufes, die in den diskontinuierlichen Lichtblitzen eines narrativen Stroboskops (Lichtblitzgerät) zur Darstellung gelangen. In Butors Roman *La modification* werden verschiedene Positionen von Agnes Bein dargestellt.

Entmenschlichung der Handlung:

Die **Verengung des Zeitfensters des Erzählens** ist eine **simultane Erzählweise** und nimmt P und A ihren menschlichen Aspekt.

Durch die **Gleichzeitigkeit von Erzählen und Geschehen** ist die Handlung von A und P nicht mit **Bezug auf ihr Ziel** schilderbar. Mecke meint, dass im Nouveau roman nicht nur ein Geschehen erzählt wird, sondern der Prozess des Erzählens selbst zu einem Geschehen und als solches dargestellt wird.

Der Leser weiß nicht, was P und A mit ihren Bewegungen bezwecken. Daraus folgt, dass er die **Geschehnisse nicht im Hinblick auf ihr Ende ordnen** kann. Durch diesen Kontrast eines **Negativbeispiels von Erzählkonventionen** wird eine Betrachtungsweise von Handlungen erzielt, die uns so sehr vertraut sind, dass wir sie gar nicht mehr bemerken. Dadurch geschieht eine **Problematisierung von Selbstverständlichkeiten**. Ein Geschehen ist durch **Zwecke** geprägt, was eine **hierarchische Struktur** bewirkt. Aus Ziel und Sinn der Gesamthandlung erhalten die einzelnen Handlungsabschnitte ihren Sinn. Mecke weist darauf hin, dass eine Erzählung durch den ‚sense of ending‘ charakterisiert wird.

Handeln ist zielgerichtet und sinnerfüllt, ebenso Erzählen, ebenso Erleben von Handlungen. Daraus folgt, dass es einem **Schema** folgt. Erzählen ist also durch menschliches Handeln festgelegt. Von diesem Schema weicht Butor ab. Er kappt Ende-Sinn-Ziel-Zweck der Handlungen. Die Helden werden **unmenschlich**. Die Unfähigkeit eines Erzählers Handlungen teleologisch zu strukturieren bewirkt unverständliche Aktionen der Figuren.

Es kommt zu keiner **Einfühlung** und keiner **Analogie**, eher zu einem **semiotischen Exerzitium**. Die Mitmenschen werden als **auszulegende Zeichenkörper** verstanden. Die Perspektive in *La modification* von Butor ist räumlich und visuell derart geprägt, dass eine

¹¹³ Wir beziehen uns im folgenden auf: Mecke, Jochen: *Michel Butor, La Modification* (1957) – *Claude Simon, La Route des Flandres* (1960. *Traditioneller und moderner Roman*, in: Asholt (Hrsg.): *20. Jahrhundert. Roman*, Tübingen 2007, S. 323 – 363.

Fokularisation-Okularisation (F.Jost) geschieht. Der Point of view geht über in eine **besondere Form der Perspektivierung**, welche charakterisiert ist durch eine **Begrenzung des Blickwinkels**. Es geschieht eine **geometrische Konzeption des Blickes**, wodurch Undurchdringlichkeit und Opazität suggeriert wird. Diese Limitierung der Perspektive führt zu einer **Zerlegung des Raumes** in hyperbolisch genau beschriebene Teile von Objekten. Butor **ersetzt die Totale durch Montage**. Verschiedene Großaufnahmen erzielen den Effekt einer **Entfremdung des Subjektes und Objektes der Anschauung**. Die **Entmenschlichung der Protagonisten** ist bedingt durch die narrative Zeitform, durch reflexive Verben in Verbindung mit Synekdochen [Beispiel: sie brachten das Christentum mit dem Schwert; d.h. ‚das Schwert‘ steht für Krieg]. Hieraus folgt, dass die **Handlungen als autonome Aktionen von Gegenständen und einzelnen Körperteilen vergegenständlicht** werden. Die Gegenstände werden belebt und aktiv durch **Personifikation**. Es kommt zu einer **Subversion teleologischer Strukturen**. Hieraus folgt ein **verlangsamtes Erzähltempo**. Es kommt zur **Verselbständigung einzelner Körperteile**. Die Konstituenten des Erzählens, **Beschreiben und Erzählen werden aufgehoben**. Das **Beschreiben** überführt die **Simultanität der Dinge im Raum in eine Sukzession von Sätzen**. Dies bewirkt, dass die **Dinge im Zeitraum erhalten bleiben**. Das **Erzählen als Abfolge eines Geschehens** wird in die **Abfolge syntaktischer Einheiten** übersetzt. Hieraus folgt, dass die Handlungen der Menschen und die Ereignisse insgesamt gewinnen an **Bedeutsam- und Sinnhaftigkeit**. Das Ziel, sowie der Beobachter des Geschehens bleiben unbestimmt bei Butor. Die **Erzählung wird einer Beschreibung ähnlich**. Es kommt zum charakteristischen **Stillstand der Beschreibung**, welche eine Art **Asymptote der Erzählung** ausmacht. Der Effekt ist eine **entfremdete Welt**, in welcher das **Ich nicht mehr Herr im eigenen Hause** ist. (335ff)

Es kommt zu **Innovationen der Erzählperspektive**. Der Held Delmont wird in der 2. Person Plural [vous bzw. Sie] bezeichnet. Welche Ursachen und welche Wirkung hat das? Es kommt zu einer **Identifikation und Distanzierung des Lesers vom Geschehen, sowie zu einem Bewusstwerdungsprozess des Helden**. Darüber hinaus zeigt es **Originalität**.

Es wird der Bewusstseinsstrom der Figuren wiedergegeben und die Außenwelt beschrieben durch die 2. Person Plural „vous“. Im 5. Kapitel von *Neununddreissigundneunzig* wird Beigbeder ebenfalls mit der 2. Person Plural experimentieren, möchten wir anmerken. Die **Tempusform ist Präsens**. Es kommt zu Beschreibung von Empfindungen, Gesten und Handlungen. Hieraus folgt, dass es sich nicht um eine Darstellung aus der Ich- oder Er-Perspektive handelt, weil **Erklärungen und Erläuterungen nicht vereinbar sind mit der Innenspektive**.

In der autobiographischen Ich-Form und der personalen Er-Form der Innenperspektive wirken ausführliche Beschreibungen störend, weil sie eine Kommunikationssituation voraussetzen, welche die **narrative Illusion des Bewusstseinsstromes** durchbricht. Die Er-Form kann mit Kommunikationssituation kombiniert werden, impliziert aber eine Außenperspektive, die nicht vereinbar mit dem Stream of consciousness ist.

In *La modification* von Butor gibt es **nur die 2. Person Plural für den inneren Bewusstseinsstrom und die äußere Beschreibung**.

Die Wirkung der 2. Person Plural auf eine bzw. auf mehrere Personen und die Referenzobjekte ergibt sich erst aus dem **Kontext** wegen ihres grammatikalischen Status als Personalpronomen. Kontextualität heißt die Semantik eines Textes nicht ohne seine pragmatische Dimension zu betrachten.

Die 2. Person Plural verdoppelt und vervielfältigt die **narrative Perspektive**.

Sie kann Anrede an den oder die Leser sein. Daraus folgt: die implizite Erzählsituation wird in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Es kommt zur Trennung von Romanfigur und dem sich mit ihr identifizierendem Leser. Die distanzierende Wirkung des Personalpronomens wird konterkariert durch identifikatorische Mechanismen.

Das Personalpronomen fungiert als Shifter, es setzt einen gegenwärtigen Referenzbezug voraus, welcher aber in einem fiktionalen Text nicht vorliegt. Es bleibt die Deixis leer und damit offen für die Ausfüllung des Bezuges durch einen Leser, der sich selbst angesprochen fühlen kann durch das Personalpronomen.

Eine ähnliche **Polysemie** wie beim Empfänger wird auch beim Sender des „vous“ bewirkt. Der Sprecher und der Erzähler kann zum einen **eine dritte Person** sein, die sich an Delmont wendet und zum anderen ein Selbstgespräche führender Protagonist.

Die Vous-Situation entspricht einem Verhör und einer hierarchisch strukturierten Situation, in der der Sprecher im Präsens spricht, um Empfänger Aufforderung mitzuteilen.

Das Vous teilt die Einheit der Hauptfigur in zwei Instanzen, in a) die angesprochene und b) die sprechende, die dem Adressaten dessen eigene Geschichte erzählt. **Daraus folgt, dass der Sprecher mehr weiß über die Figur als diese selber.** Dies evoziert Dinge, die der Hauptfigur verborgen geblieben sind. **Das Vous modelliert Spaltung von Bewusstsein und Unbewusstem.** Dies erzeugt den Anschein eines Prozesses, in dem sich das Bewusstsein des Helden durch das Gespräch mit einem anderen verändert. Die direkte Anrede erzeugt einen Prozess der Bewusstwerdung und der **Modifikation der Persönlichkeit**. Der Held Delmont merkt, dass seine Geliebte, wegen der er seine Gattin verlassen will, ihm nicht die wirkliche Freiheit geben könne.

Mise en abyme:

Die zweite Modifikation betrifft nicht die Person, sondern den narrativen Status von Delmont. Es findet ein **Übergang von der Vous- in die Je-Form** statt, als Delmont sich seines inneren Risses bewusst wird. Die Erschließung seiner Persönlichkeit wird also erst nach der Bewusstwerdung seines inneren Risses möglich. Im Hinblick auf die Gesamtheit dieser unserer Recherchen möchten wir feststellen, dass der Roman ganz besonders zu dem Prozess von Selbsterkenntnis und Bewusstwerdung beizutragen vermag.

Von Vous- in Je-Form induziert bei Butor keinen **Wechsel der Erzählperspektive**, wie bei Simon. Nach der Bewusstwerdung erfolgt erst das **Subjekt der Aussage** (sujet d'enoncé). Mit diesem ist normalerweise der Held gemeint, während mit dem Begriff des Subjektes des Aussageaktes (sujet d'enonciation) der Erzähler gemeint ist. Mecke macht hierbei sehr treffend auf die Tatsache aufmerksam, dass in der Vous-Form sich Subjekt der Aussage und Subjekt des Aussageaktes vermischen. Als aus der Vous- in die Je-Form in *La modification* übergegangen wird, kommt es erst zu der **Spaltung in Subjekt der Aussage und Subjekt des Aussagens**. Mecke zieht in Hinblick auf diese außergewöhnliche Sprechsituation einen Vergleich zwischen dem Bild von M.C. Escher „Zeichnende Hände“, bei dem sich zwei Hände gegenseitig zeichnen, und der Erzählperspektive von *La modification*, in der es erst am Ende zu einem Bewusstseinswandel kommt.

La Route des Flandres (1960) ist ein **Kristallisationspunkt** für die Forschungen zu Claude Simons Werk und zum Nouveau roman. Die Kontinuität, Permanenz und Komplexität von Simons Werk führt zur Unübersichtlichkeit der Forschung.

Illusionärer Wirklichkeitsbezug, Ecriture, Theoriefetischismus, unherkömmlichen Arbeitsmethoden rücken Simon in die Nähe des Skripturalismus, der im Ruf steht, ein semiotischer Materialismus zu sein und eine Radikalisierung der Reduktion des Wirklichkeitsbezuges vorzunehmen.

Auf den Cerisy-Kolloquien zum Nouveau roman und zu Simon wird die **Referenz** Simonscher Romane gelehrt. Sie seien autoreferentiell und autoproduktiv.

Durch die Verwendung formaler **Schemata**, textimmanenter generativer **Matrizen** wird der **Zeichenkörper** zum bloßen materiellen Signifikanten des Textes, die Ecriture zur sich selbst steuernden **Zeichenproduktion** und es kommt zu einer Tilgung des als Illusion referentielle

kritisierten Wirklichkeitsbezuges.¹¹⁴ Siehe oben im Zusammenhang mit der Postmoderne die Anmerkung aus Ricoeur. Wir erinnern uns der Dreiteilung Signifikant [Wort] – Signifikat [Sinn oder Bedeutung] – Referent [Realitätsbezug]. Dadurch sind die dominanten Kategorien und Prinzipien für eine Bewertung von *La Route des Flandres* als Werk des Skripturalismus erfüllt. In den 1990er Jahren feiert dann die totgesagte Referenz Wiederauferstehung.

In Hinblick auf Simon ist also von einem neuen Referentialismus die Rede. Die Entstehung der referentiellen Bezüge durch die *Écriture* reicht aber über den Text hinaus in die Wirklichkeit, was gegen die Skripturalismus Ricardous spricht.

Die Dynamik der *Écriture* [aus dem Schreiben der Abenteuer soll das Abenteuer des Schreibens werden] ausgedehnt auf den Referenten hat zur Folge, dass ein **Spannungsfeld zwischen Literarizität und Referentialität** entsteht.

Die autobiographische und autofiktionale Dimension der Romane wird verstärkt in das ästhetische Kalkül integriert, um Autobiographie und Textproduktion zu untersuchen und des Autors Schreibweise zu ermitteln.

Eine intermediale Komponente kommt ins Spiel. Die Medien Malerei und Photographie werden für das Medium Literatur nutzbar gemacht, indem deren Genres und Techniken übertragen werden. Wir haben das oben erwähnt, wenn in *Nadja* von Breton statt realistischer Beschreibungen Photos eingefügt werden.

Es kommt zu thematischen Lektüren zu Zeit, Krieg, Erotik und Sexualität. Dies hat den Zweck einen Zeitbezug der Romane herzustellen und die Geworfenheit bzw. Faktizität, das heißt die Lebensumstände des Protagonisten zu beschreiben. Dieses Ja für das Vergängliche steht im Zeichen der Autonomie der Kunst, die sich nicht in den Dienst der Vermittlung ewiger Werte und Letztbegründungen stellen will.

Die Phales-Interpretationen durch elektronische Erfassung und Analyse des Textes entspricht den Arbeitsweisen des Strukturalismus. Wir erinnern uns, dass derselbige die Dimension der Zeit durch eine Dechronologisierung aus der Analyse auszuschalten verspricht.

Illusion der Destruktion der Geschichte:

Eine solche wird vermittelt durch den Eindruck der **Achronie**, die nicht mit der Anachronie zu verwechseln ist. Achronie bedeutet die Aufhebung der Zeitbestimmungen, gleichzeitig werden aber **Binnenchronologien** beibehalten. Dies bewirkt, dass der ‚Zusammenhang des Lebens‘ des Protagonisten, bzw. das, was Heidegger mit ‚Erstreckung‘ bezeichnet, nicht hergestellt werden kann durch **Einordnung der Binnenchronologien in einen Gesamtzusammenhang**. Wir wollen uns dies mit einigen Begriffen aus Heideggers *Sein und Zeit* erklären. Insgesamt scheint der Nouveau roman und sein Nachfolger der Nouveau nouveau roman durch die Begriffe von ‚Eigentlichkeit‘ und ‚Uneigentlichkeit‘ bestimmbar. Uneigentlichkeit wird durch eine falsche Zeitigung von Zeitlichkeit des Daseins bewirkt. Zunächst ist die Erstreckung ein Merkmal der Geschichtlichkeit des Daseins, das heißt des Menschen.¹¹⁵ Durch die Geschichtlichkeit vermag der Einzelne sein Schicksal in das Geschick einer Gruppe und von da aus in die Weltgeschichte einzuordnen. Die Geschichtlichkeit ist aber doppeldeutig, weil sie die Innerzeitigkeit auf eine Art antizipiert, die diese in die Gefahr kommen lässt durch die Verbindung von wissenschaftlicher Zeit und der Zeit des uneigentlichen Besorgens die Sorge um den Tod aus den Augen zu verlieren und in den

¹¹⁴ Siehe oben Anmerkung 78.

¹¹⁵ Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, a.a.O., S. 375: „Die spezifische Bewegtheit des *erstreckten Sicherstreckens* nennen wir das *Geschehen* des Daseins. Die Frage nach dem „Zusammenhang“ des Daseins ist das ontologische Problem seines Geschehens. Die Freilegung der *Geschehensstruktur* und ihrer existenzial-zeitlichen Möglichkeitsbedingungen bedeutet die Gewinnung eines *ontologischen* Verständnisses der *Geschichtlichkeit*“.

uneigentlichen vulgären Zeitbegriff abzutreten. Durch Achronie im Zusammenhang mit Binnenchronologien vermag also der Nouveau Roman einer Erstreckung von Zeit zu entgehen, die eine Geschichtlichkeit nach sich zieht, die durch die vulgäre Zeit und der Herrschaft des Man gekennzeichnet ist.

Von der linearen Geschichte zur Architektur der Erinnerung:

Simons Romane sind vor dem Hintergrund der traditionellen **Formkategorie der Geschichte** zu interpretieren. Sie gehören also dem Themenkreis einer **Erörterung des Verhältnisses von historischer und literarischer Erzählung** an. Die historische Erzählung bleibt gewöhnlich der chronologischen, linearen Schilderung der Ereignisse treu, während eine der Charakteristika der literarischen Erzählung gerade in ihrer Zeitmodellierung besteht, das heißt, welche Abweichungen bzw. Anachronien während der Erzählung im Hinblick auf die Chronologie der Ereignisse vorgenommen werden. Simons Romane scheinen eine Absetzbewegung in Hinblick auf das Genre des Historischen oder Geschichtsromans zu sein, welches sich in der Blüte des Romans der Epoche des Realismus herausgebildet hat [KRIEG UND FRIEDEN]. Sie versuchen eine Aufspaltung historiographischer Erzählkategorien zu leisten, welche die Romanform entfremdend überformt haben. Insgesamt darf Simons Schreiben als ein Versuch gewertet werden, die Herrschaft der vulgären Zeit, die sich nur noch an der **Abfolge von Jetztten** orientiert, die Kreativität einer anderen Zeit entgegenzusetzen. (siehe oben unsere Ausführung zu Heidegger). In Hinblick auf diesen Zusammenprall einer jungen Generation mit der **Vorwelt der Tradition** ist die Frage zu stellen, inwieweit sich der Nouveau Roman nicht in seiner Destruktionsarbeit erschöpft. Kritik von Entfremdung steht immer im Zusammenhang mit einer Wirklichkeit, welche entfremdet ist.

Narrative **Querverbindungen durch Zeiten und Räume** kommen in *La Route des Flandres* durch analoge Handlungselemente und Themen zustande. **Homologe Figurenkonstellation** des erotischen Dreiecks bewirken, dass mitten im Satz von einem Erzählstrang zum anderen übergegangen wird. Man hat es nicht mit einer kausalen oder teleologischen Logik, sondern mit einer **assoziativen** zu tun. Die Assoziationstechnik wird in der Psychoanalyse wichtig. Die Grundregel dieser besagt, dass der Analysand dem Analytiker alles sagen soll, was ihm gerade einfällt, auch Unwichtiges. Gerade solches bietet laut Freud einen viel besseren Zugang zum Unbewussten, welches strukturiert ist wie eine Sprache, als Logisch-Rationales. In RF folgt aus der Bewegung Pferde im Krieg ein Assoziationssprung zu einem Pferderennen. Es kommt zu narrativen Überblendungen der Erzählsituationen. Die lineare Geschichte wird verwandelt in komplexe Architektur der Erinnerung.

Wechsel der Erzählperspektive:

Hierbei geht es vor allem um den Wechsel der Hauptfigur von der 3. zu 1. Person Singular. Dies zeigt eine Änderung des narrativen Status des Protagonisten an. Wird die Erzählung in der Ich-Form wiedergegeben, ist der Erzähler eine **handelnde Person**. Ist die Erzählung in der Er-Form wiedergegeben, verschwindet der Erzähler hinter dem Helden. Die Er-Form kann, muss aber nicht **auktorial** sein. Das Personalpronomen zeigt, inwieweit der Erzähler zur Geschichte gehört bzw. ob er homo- oder heterodiegetischen Status hat. Ersterer zählt ihn zur Diegese, bei zweiterem steht er außerhalb der Diegese. In der Mimesis erfinden reale Personen fiktive Handlungen (etwa bei Platon). Bei der Diegese erfinden fiktive Personen fiktive Handlungen (alle Arten von Erzählungen). In *La Route des Flandres* vollzieht sich 25 Mal ein Wechsel von der autobiografischen zur personalen Erzählperspektive. Die konventionelle Form der Redewiedergabe besteht darin, dass die 1. Person Singular in wörtliche Rede gesetzt wird, woraus eine Veränderung des narrativen Niveaus der Erzählung

folgt. Werden in RF Anführungszeichen verwendet, spricht der Held Georges als ‚je‘ und wird so zum intradiegetischen Erzähler. Befindet sich das Geschehen auf einer Art zweiten Ebene, dann gehört es zur Handlung einer Erzählung höherer Ordnung, in welcher der Held mit ‚il‘ oder ‚Georges‘ bezeichnet wird. Deren Erzähler ist nun extradiegetisch, weil er auf einer höheren narrativen Ordnung außerhalb der EZ angesiedelt ist.

Die direkte Rede des intradiegetischen Erzählers in *La Route des Flandres* erstreckt sich über so lange Textpassagen, dass die Verschachtelung der verschiedenen Erzählebenen überaus komplex wird. Dies hat zur Folge, dass die hierarchische Ordnung der Erzählebenen aufgehoben wird. Der Wechsel der narrativen Niveaus kommt einem Wechsel der Erzählperspektive gleich. An zwei Stellen wechselt Simon das Personalpronomen ohne mittel der Redewiedergabe.

Dieser Wechsel distanziert bzw. trennt den Erzähler und Erzählung voneinander und verdeutlicht, dass das ‚Je‘ in den Teilen mit Ich-Erzählung ein Kompositum aus „Ich“-Erzähler und einem „Er“ als Person des Helden ist.

Gründe für den Wechsel von der Er- in die Ich-Form sind zum Einen, dass das Personalpronomen und das Tempus wechselt und dass das Personalpronomen und das Passé simple bzw. Imparfait zum Participe présent (se demandant: sich fragend) wechselt. Weil eine Kombination von 1. Person singular und Participe présent nicht denkbar ist, erzwingt ein Wechsel zum Participe présent aus technischen Gründen einen Wandel des Personalpronomens.

Thematische Motivation des Perspektivenwechsels:

Das Personalpronomen von der 1. zur 3. Person übergehend in der Szene, die George Begegnung mit dem toten Pferd erzählt, ist eine Allegorie für den unaufhaltsamen Wandel der alles zersetzenden Zeit. Trotzdem narrative Verfremdungstechniken eingesetzt werden, bleibt die

referentielle Illusion bestehen, aber es geht darum, die narrativen Codes und literarische Techniken sichtbar zu machen, die zur Produktion von referentiellen Illusionen dienen. Thematisiert werden die Figur eines Autor-Erzählers, der narrative Status des Erzählers und die Erzählperspektive. Dies hat zur Folge, dass die illusionsbrechende Wirkung sich allmählich verliert mit der Zeit. Der Perspektivenwechsel ruft zwar kurzzeitig eine narrative Verfremdung hervor, verliert sich aber mit der Dauer. Die autobiographische und personale Perspektive in RF legen ein unterschiedliches Potenzial der Teilhabe des Lesers von vornherein fest, weil sie verschiedene Funktionen der Distanzierung und Identifikation bewirken.

Die autobiographische Perspektive in *La Route des Flandres* verleiht den Erinnerungsprozessen Modulationen, die die Sätze aus der Sicht des erlebenden Ichs darstellen. Die Wiedergabe passt sich an dessen Wahrnehmungsweise an. Am Schluss von RF verlagert sich das Orientierungszentrum auf das erinnernde bzw. erzählende Ich. Weiterhin kann die personale Perspektive nicht hin- und hergleiten zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit, zwischen Erzählen und Erleben, weil die personale Perspektive mit ihrem Er-Erzähler den Gegenpol zum Bewusstsein der Figuren verliert. Daraus folgt, dass ein Wechsel von der autobiographischen zur personalen Erzählperspektive einer Verringerung der Spannweite narrativer Möglichkeiten gleichkommt.

Die Verwendung des Personalpronomen impliziert in der Erzählung, dass das Zentrum der Wahrnehmung in die Vergangenheit verlagert wird.

Ein Perspektivenwechsel wirkt immer distanzierend und die Dauer einer personalen Perspektive bewirkt eine Assimilation des Rezipienten an die erinnerte Vergangenheit und damit eine Versetzung in die erzählten Ereignisse

Aus dem Perspektivenwechsel folgt eine Selbstentfremdung des Helden und eine Veränderung der Modularitäten der Welten des Erzählens.

Erzählung, Erinnerung, Vorstellung:

In der konventionellen Erzählung wird die Zeit aus der Distanz zusammengefasst, sie wird in Abschnitte unterteilt (Sommer, Herbst, Winter).

Temporaladverbien wie ‚puis‘ stellen die chronologische Ordnungen her.

Das *Passé simple* zeigt an, dass es sich um abgeschlossene Ereignisse handelt, die aus der zeitlichen Distanz eines der dargestellten Zeit selbst enthoben und sie in ihrer Ganzheit überblickenden **Orientierungszentrum** in extremer Raffung dargestellt werden.

Das „Ich“ erzählt in der Eingangspassage aus einer Haltung der Unwissenheit heraus. Daraus folgt, dass die Offenheit der Zukunft in die Vergangenheit eingeführt wird.

Wissen und Erinnern lassen sich besonders gut im Partizip Präsens darstellen.

Die absurde Begegnung zwischen Georges und den französischen Soldaten:

Aus erstens einem leeren anaphorischen Verweis „ce type“ und zweitens nachträglichen Präzisierungen: „c’est-à-dire ou plutôt poussé“ ergibt sich eine mündliche Kommunikationssituation. Die Syntax, lange Satzperioden, Einschübe (*parce que*, *tandis que*, *même*, *quant*), Klammern über eine halbe Seite bilden die Komplexität einer Situation ab, in der Beteiligte die Orientierung verloren haben, wie der Erzähler.

Die häufige und besondere Verwendungsweise der Partizipien erzeugt ein Informationsdefizit im Hinblick auf Person, Numerus und Tempus. Dies wird durch den Kontext dank des Ökonomieprinzips der Sprache ausgeglichen durch die finiten Verben und Substantive in der Nähe des Partizips.

Partizipien gelten als semifinite Formen, sie geben Informationen des vorangegangenen Verbs weiter: „il dévalait en courant () criant“. Simon weicht davon ab. Aus der Satzüberlänge folgt, dass sich die Partizipien entfernen von Substantiv und Verb, das heißt, dass sie autonom werden autonom, die zeitlichen Bezüge der Handlungen unklar bleiben. Mit der temporalen werden auch die kausale und teleologische Ordnung der Erzählung aufgehoben, was den Eindruck der Gleichzeitigkeit des Geschehens und der Raschheit erzeugt. Die Ereignisse werden erst mit großer Verspätung wahrgenommen.

Was ist die besondere Bedeutung der Partizipien im Roman? Sie zeigen die Haltung des Erzählens bzw. die Sprechhaltung der erzählten Welt (Weinrich). Simons Haltung des Sehens und der Vision wird durch „il vit“ eingeleitet. Wo Partizipien ohne regierendes Verb verwendet werden, kann man ergänzen „je crois“ und „il voit“. Es ist anzunehmen, dass deren Subjekt Georges oder der Leser ist.

Georges sieht Soldaten agieren und so sieht der Leser Georges, wie er sich erinnert. Es werden Ereignisse aus einer fundamentalen Zeit des Sehens und Vorstellens wiedergegeben, in welcher das Subjekt nicht Handelnder, sondern Beobachter ist. Vergangenheit ist Wissen, Zukunft ist Handeln, Gegenwart ist Sehen. Die Zeit des Erzählens wird durch die Offenheit der Zukunft in die Vergangenheit des Wissens transformiert. *La Route des Flandres* ist die Kombination der fundamentalen erstens der Zeit des Wissens mit zweitens den Zeiten der Zukunft (Erzählpassagen) und drittens den Zeiten der Gegenwart (Passagen der Erinnerung und der Vision).

Die Verwendung des Partizips und lange Satzperioden bewirkt, dass das Subjekt die eigenen Handlungen nicht mehr ausführt, ihnen nur noch beiwohnt, nicht mehr der Verursacher von ihnen ist, sondern ein Beobachter von Geschehnissen, den seine Absichten nicht bestimmen.

Das Subjekt kann dem Partizip nicht seinen Stempel aufdrücken, weil keine Person und kein Numerus durch es angezeigt wird. Diesem formalen Mangel entspricht inhaltlich, dass George seine Handlungen nicht kontrollieren kann. Dies ist eine **grammatikalische Entmachtung des Subjektes**, die verstärkt wird durch Metonymien bzw. einem Wort für ein

anderes, Synekdochen bzw. dem Teil für das Ganze. Die Gesamtstruktur, in der der Handelnde seinen eigenen Aktionen zuschaut, als würde es sich um einen Fremden handeln, lässt nach der Ursache für diese Haltung fragen. Der Protagonist wird erstens sich fremd, zweitens trennt sich sein Körper von ihm, drittens scheint er nicht mehr eigenständig zu handeln, viertens kann er nicht mehr kontrolliert werden, so dass er fünftens nur noch beobachtet.

Die Partizipien modellieren eine **Spaltung des Subjektes in ein beobachtendes und beobachtetes Ich**.

Das Fehlen von Person und Numeruskongruenzen erlaubt es, während der Schilderung einer Handlung im Partizip das Subjekt zu wechseln. Das beibehaltene Partizip ‚hurlant‘ wird Träger einer Handlung, der zwei verschiedene Subjekte zugeordnet werden. Dadurch wird die **Hierarchie zwischen dauerhaftem Subjekt und wechselndem Prädikat, Substanz und Akzidenz umgekehrt**. Die Grenzen zwischen ihnen werden fließend.

La Route des Flandres zeigt eine Welt, die sich in beschleunigtem Wandel der Kriegsereignisse befindet, in der Menschen erstens Zuschauer eines Geschehens und zweitens Erscheinungen und unbeständig wie ihre Eigenschaften werden.

Die narrativen Techniken stellen eine Welt dar, die Strukturen des Krieges mimetisch abbildet und die Verknüpfung der Erinnerung strukturiert, indem sie den subjektiven Bewusstseinsstrom mit der Selbstbeschreibung verbindet und den Erinnerungsstrom mit der Kriegszerstörung. Aus dieser Verknüpfung folgt, dass das **Dilemma von subjektivem oder objektivem Realismus gelöst** wird. Die revolutionären Romantechniken Simons sind nicht Spielereien, sondern versuchen die Romanform der **Darstellung der Erinnerung und Zerstörung** anzupassen, um den Preis einer **Zerstörung konventioneller Darstellungsformen**.

2.4.3. ASPEKTE DES FRANZÖSISCHEN GEGENWARTSROMANS ¹¹⁶

Ist die Geschichte dem Mythos oder der Erzählung zuzuordnen? Solcherlei fragt der französische Gegenwartsroman. Dies bezieht sich auf das Verhältnis von mythischen Gestalten, wie zum Beispiel Prometheus, und historischen Gestalten, wie zum Beispiel Alexander der Große. Ursprünglich löst die Geschichte den Mythos ab, das heißt, die historischen Personen lösen die mythischen ab. Wir erleben aber nicht selten eine Art Rückkehr des Mythos, indem ‚Mythen des Alltags‘ sich ergeben, wie zum Beispiel der Mythos Marilyn Monroe, oder indem in der Literatur mythische Gestalten beschworen werden. Beigbeders Held Marronnier bezeichnet sich als ‚Sisyphos von Paris‘. Die Schriftstellerin NDiaye schreibt ein Buch mit dem Titel *Papa doit veut manger*, in dem sie den **Prozess einer Entautomatisierung** beschreibt. Im Zuge ihrer Sozialisation ist die Heldin nicht umhin gekommen, in eine Art inneres Exil zu fliehen und marionettenhafte Züge anzunehmen. Schreiben erhält hier die Funktion von Selbsttherapie, wird zu einer ‚Maschine der Umformung‘ (Foucault). Die Écriture steht darum im Zeichen der **Dekonstruktion inauthentischer Identifikationsmuster**. Im französischen Roman ist seit den 1980er ein Generationswechsel eingetreten. Eine Kanonisierung von Robbe-Grillet und Simon findet sehr bald statt.

Da mittlerweile niemand mehr umhin kann, sich mit der Generation, welcher er angehört, und mit deren signifikanten Merkmalen auseinanderzusetzen, um sich unter diesen als Einzelner zu subsumieren, wollen wir kurz auf die Problematik der Generationenfolge eingehen.

¹¹⁶ Wir folgen unter diesem Punkt vornehmlich den Ausführungen von Asholt, Wolfgang: *Aspekte des französischen Gegenwartsromans*, in: Michael Braun, Birgit Lermen (Hrsg.): *Begegnung mit dem Nachbarn (III.)*: Französische Gegenwartsliteratur. Eine Veröffentlichung der Konrad-Adenauer-Stiftung e.V., Sankt Augustin 2004.

Insgesamt kommt die Wichtigkeit der Generationenfolge in B.4.3. zur Besprechung. Während Bon es als Selbstverständlichkeit annimmt, dass er zur Generation der Rockmusik der 1960er gehört, wird Houellebecq nicht müde, die 68er-Generation seiner Vorgänger zu kritisieren. Beigbender wiederum scheint als Angehöriger der ‚neuesten Generation‘ um einen Ausgleich mit der Vorwelt der großen Literaten bemüht.

Während der Ära des Nouveau roman ist die Rede vom ‚intransitivem Schreiben‘ („En finir avec ce mot: écrire es un verbe intransitif“ Barthes/Foucault). Da ein intransitives Verb, wie zum Beispiel: sich beeilen, sich verlieben, sich verstehen, eine Bezüglichkeit ausdrückt, ist anzunehmen, dass es sich beim intransitiven Schreiben um ein selbstbezügliches und selbstreflexives Schreiben handelt. Das intransitive Schreiben ist von Barthes im Zuge seiner Proklamierung des ‚Tod des Autoren‘ theoretisiert worden. Die Idee ist dabei, dass es im Schreiben zwar ein Subjekt gebe, aber keine Person. Weiterhin ist in der Ära des Nouveau Roman die Rede vom Verdacht gegen eine bestimmte Literatur (suspçon), die im Zeitalter von Auschwitz und Hiroshima glaubt, wie die Vorgänger weiterdichten zu können. Dieser Verdacht konkretisiert sich gegen das sich selbstbewusste Subjekt des Romans. Dies wird sich Anfang der 1980er ändern, wenn von einem „terreur theorique“ und von der „french theory“ gesprochen wird. Die französische Philosophie im Verbund mit der Saussureschen Linguistik seit dem Ende des II. Weltkrieges zeichnet sich oftmals durch eine übermäßige Codifizierung bis zur Unlesbarkeit aus. Im Zuge des Postkolonialismus kommt es zu einer Gleichberechtigung francophoner Literaturen. Das Ende der Theorie-Dominanz und des Nouveau roman seit den 1980ern kennt **keine dominierende Schule** mehr. Das literarische Feld ist **vielschichtig, multidimensional und relational** geworden, mit einem Wort rhizomartig, was auch auf die Romankonzeptionen zutrifft. Wesentliche Aspekte des Gegenwartromans sind der dreifache Retour au sujet, au réel, au récit. Immer wieder wird die Kategorie des Minimalismus beschworen.

Beckett wird als der erste Minimalist behandelt, aufgrund seiner kargen künstlerischen Mittel mit denen er den Paradigmen der Tradition zu entkommen versucht. Seine Literatur wird als nicht nur utopisch, sondern sogar schismatisch beschrieben, weil sie in nur minimaler Beziehung zu Traditionalitätsparadigmen steht und sich deshalb ihr Grad von Neuheit nur unzureichend bestimmen lässt. Nach dem ‚Tod des Autoren‘ scheinen auch andere Personen aus dem Literaturbetrieb an Wichtigkeit zu gewinnen. Eine solche integrierende Gestalt ist der Verleger Jérôme Lindon, der spätestens 1989 als prominentester Vertreter der sogenannten ‚Galligrasseuils‘, einer Wortkontamination der drei wichtigsten französischen Verlagshäuser: Gallimard, Grasset und Seuil, die Schaffung einer Neuen literarischen Generation vollendet hat, welche mit ihren Namen die der Generation der Nouveau-roman-Leute verdrängt. Dieser Nouveau nouveau roman wird zunächst durch ein Anerkennung der minimalistischen ‚Ecole de Minuit‘ ermöglicht und zeichnet sich aus durch einen **spielerischen Umgang mit der Inventur romanesker Formen**. Die Subgattungen, Krimi, Abenteuer-Roman, Science-fiction werden wieder salonfähig.

Der imaginäre **Reduktionismus, bei dem sich Texte auf ihre Narrativität beschränken**, eine Art **Fortsetzung des skripturalistischen, gegen die Referenzillusionen angehenden Projektes**, besteht neben den Retourgattungen weiter. In Hinblick auf die Referenzillusion möchten wir auf das Buch von Rosset *Das Reale. Traktat über die Idiotie* (a.a.O.) verweisen. Rosset kennt drei Funktionen von Doubles, durch die die ‚Idiotie des Realen‘ aufgehoben werden kann, die praktische, metaphysische und phantasmatische.¹¹⁷ Die metaphysische Funktion besteht in der Verdoppelung des Seins durch die Sprache (Beigbender), die phantasmatische in der Produktion eines fehlenden Objektes (Houellebecq und Bon). Bei

¹¹⁷ Rosset: *Das Reale* ..., a.a.O, S. 57 – 64.

Beigbeder kommt es zu einer Vervielfältigung der Doubles des Realen, bei Houellebecq geschieht eine Suche nach dem glücklich machenden Objekt, und bei Bon besitzt man zwar dieses Objekt bereits, kennt aber seine Bedeutung, seine Sinn nicht. Bei Beigbeder hat man folglich einen synchronen, bei Houellebecq einen diachronen Aspekt, und bei Bon eine

Mischform von beiden Aspekten von Zeitlichkeit. Eben Genanntes versucht die *Écriture* unserer drei Autoren unter dem Gesichtspunkt ihres Verhältnisses zum ‚Ungenügen der Realität‘ bzw. der Referenzillusion zu untersuchen. Welche Arten von Zeitlichkeit werden aufgeboten, um zwischen Denken/Sprache und Sein zu vermitteln?

Echenoz hat mit seinem *Je m'en vais* (1999) einen großen Erfolg. Sein Markenzeichen sind männliche Protagonisten, die bindungslos und desillusioniert sind. Der Neue Roman in Frankreich wird von Manfred Flügge als die *Wiederkehr der Spieler*¹¹⁸ (1992) bezeichnet.

Man folgt dabei einem Paradigma, welches Nietzsche in Hinblick auf Goethe so formuliert, dass bei Abbruch der Entwicklung der Künstler gezwungen ist zu experimentieren. Das ist auch der Kardinalunterschied zwischen Moderne und Postmoderne, Diachronie und Synchronie. Es gibt keine normativen Grenzen für Imagination und Erzählen. Man versucht ein ‚Jouer de tous les resorts de l'écriture‘ [Spiel mit allen Möglichkeiten des Schreibens]. Dies wäre eine postmoderne Lesart der neuesten französischen Literatur.

Um die Potentialitäten der Tradition ausbeuten zu können, ist es natürlich nötig von dem Paradigma der Tradition des Neuen loszulassen, weil diese sich ja durch eine Absetzbewegung von den Sedimentierungen der Vergangenheit begründet. Die Ironie mit direkter Intervention des Erzählers ist ein oft zu beobachtendes Stilmittel. Laut neuem Roman in Frankreich hat die postindustrielle Epoche begonnen, was sehr eindrucksvoll Echenoz in „Un an“ beschreibt, in dem der Held marginalisiert und clochardisiert wird. Der sozial-ideologiekritische Diskurs in der Tradition der 68er hat sich verwandelt. Intertextuelle und intermediale Referenzen beanspruchen eine immer größer werdende Rolle, was in Musikalität, Rhythmus und ritualisierten Variationen und ritualisierenden Wiederholungen zum Ausdruck gelangt, aber nicht nur. Ein weiteres Highlight des Neuen Romans ist Toussaints Roman: *La Salle de bains* (1985), welcher mittlerweile als klassisch bezeichnet werden darf, verfilmt worden ist und insgesamt Kultstatus genießt. Man übersehe dabei die Affinität zum Mythos nicht, in der Hinsicht, dass ein Buch zu einem Mythos des Alltags werden kann, was hier durch Intermedialität geleistet wird. Houellebecqs Romane genießen inzwischen auch Kultstatus, haben diesen aber allein aufgrund ihrer Inhalte errungen.

Der Titel seines ersten Romans, *Ausweitung der Kampfzone*, ist inzwischen zum handfesten Slogan geworden, der für sich spricht und langwierige Argumentationen zu verkürzen hilft. Der Titel seines zweiten Buches *Elementarteilchen*, ist zum feststehenden Begriff für Selbstverortung der Singlegeneration geworden. Der Titel seines dritten, *Möglichkeit einer Insel*, besagt nichts mehr und nichts weniger, als dass eine solche Utopie als Ausweg aus der Misere des modernen Menschseins besteht. Man muss keine Zeile, geschweigedenn das ganze Buch gelesen haben, um den Inhalt zu kennen, was die Bedeutung der Werbung für die Etablierung von dem, was als Kunst gilt, unterstreicht. Es mag tausende ‚bessere‘ Romane als die Houellebecqs geben, nur haben sie nicht, wie die von ihm, das Potential sich zu verbreiten und einen solchen Kunststatus zu erlangen. Dies liegt daran, dass Houellebecqs Bücher die Erfordernisse des Kunstwerks im Zeitalter seines Auraverlustes durch seine Reproduzierbarkeit zu nutzen versteht.

¹¹⁸ Flügge, Manfred: *Die Wiederkehr der Spieler*, Marburg 1992.

Seine Bücher rezipiert man nicht als Individuum, sondern sie sind ein ‚kollektives Ereignis‘, in dem Sinne, wie man dieses Prädikat dem Film ausstellt. Der Nachfolgeroman *Monsieur* von Toussaint aus dem Jahre 1986 übt einen Verzicht auf spielerische Strategien. Er ist im Stil des Minimalismus gehalten, sowohl in Bezug auf die Handlung, als auch auf das imaginäre Universum, welches im Roman zur Darstellung gelangt. Letzteres kann auch als Welt der Erzählung bezeichnet werden. Der Paradigmenwechsel hin zur Mikropolitik des Romans steht im Zeichen einer Demokratisierung der Kunst, wie sie das Epische Theater von Brecht bereits gefordert und verwirklicht hat, wendet sich an die Alltagswelt und Mondanphänomenologie des Mannes auf der Straße und des gut informierten Bürgers, aber nicht an die des Spezialisten. Sie bereitet dadurch einen Übergang von einer individuellen, auratischen Rezeption hin zu einer populären, massenhaften. Was die einen als Popularisierung der Höheren Kultur begrüßen, kritisieren andere als Strategien des inszenierten Populismus’. Deskriptive Passagen sind in *Monsieur* für die Charakterisierung des Protagonisten und der Aktion irrelevant, wodurch die beiden Sprechsituationen Erzählen und Beschreiben, die auch unterschiedliche Teilhabe des Lesers und differente Tempusstrukturen implizieren, keine supplementäre Funktion mehr für einander haben und es so zu einer Autonomisierung dieser beiden ‚Systembereiche‘, Erzählen und Beschreiben, innerhalb der Erzählung kommt. Dies steht in der Tradition der Experimente des Nouveau roman und dürfte weitreichende Konsequenzen nicht nur für die Chrono-Logik haben. Die Indifferenz von Text und Akteur ihrem Kontext gegenüber und das Sich-Einlassen auf das Realitätsprinzip der Welt erst am Ende der Romane sind weitere Transgressionen, die der Erzähler als seine Souveränität geltend macht. Der Unfreiheit des ohnmächtigen Weltbürgers wird so die unantastbare Freiheit der Kunst kontrastiert.

Der Minimalismus Toussaints weist weiter auf den Erschöpfungszustand der Literatur, ‚epuiselement de la litterature‘ hin, wie er im Zuge des Fortschrittsparadigmas der Moderne – Innovation und Tradition des Neuen- entsteht. Auf humorvoll-leichte Weise, die diametral entgegengesetzt ist zu François Bon Trauerarbeit der Moderne, die wir weiter unten noch eingehender betrachten wollen, kommt bei Toussaint keine Trauer um den Verlust der Eigentlichkeit von Literatur auf, vielmehr gelingt es ihm, dass Lebensgefühl einer Generation darzustellen, welche geneigt ist, den Gordischen Knoten der Theorielastigkeit in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens durch diese minimalistische Form der Tabula rasa zu sprengen. Toussaints *Monsieur* Xavier Cocon zeigt nicht den Elan und das Engagement der Generation Mitterrand, die nach dem gescheiterten Mai 1968 den langen Marsch durch die Institutionen angetreten ist. Die Attitüde des Dandys, der im Angesicht der Komplexität moderner Lebenswelt seinen subversiv-kritischen Beitrag nur noch durch die Aktion des einsam unternommenen Waldgangs, wie ihn Ernst Jünger beschreibt, leisten kann, ist dabei angetan als Widerstand gegen die Gegenwart zu fungieren. Toussaints Schriftstellerkollege Gailly versucht durch den Verlust von Sinnhaftigkeit die Imperative der Konsum- und Spaßgesellschaft sichtbar zu machen. Chevillard und Redonnet stehen in minimalistischen Tradition von Beckett, Redonnet, indem sie ein endspielartiges Universum entwirft, das dazu angetan ist mythische Elemente zu erzeugen.

Der ‚Versuch Becketts *Endspiel* zu verstehen‘, wie ihn bereits Adorno in seinem gleichnamigen Aufsatz unternommen hatte, findet hier seine Fortsetzung, der im Zeichen von Konzepten des ‚unendlichen Schreibens‘ von den Frühromantikern bis zu Blanchot steht und sich des Vorwurfes der Epigonalität nicht scheut. Dies ist ein Zeichen, dass das Paradigma der Genieästhetik seine imperativische Macht verliert, nicht zuletzt dank Strategien der inszenierten Inauthentizität und Zeitkulturen des Werdens, die den Direktiven der Gegenwart, bewirkt durch die Herrschaft des symbolischen Kapitals, Widerstand entgegenbringen. Die

weibliche Perspektive in Redonnets *Splendid hotel* aus dem Jahre 1985 erklärt die ehemaligen Hoffnungen der historisch gewordenen Moderne für hinfällig. Redonnets Minimalismus steht wie der von François Bon im Zeichen des Verlusts, den sie durch eine filmische Schreibweise kompensiert. Allgemein gesagt eröffnen Bild-Schrift-Beziehungen, wie sie besonders von Toussaint in *L' appareil-photo* (1988) und in *La television* (1997) zur Veranschaulichung kommen, eröffnen Spielräume.

Die dadurch sich ergebende spielerische, autoreferentielle, wirklichkeitsdekonstruierende Façon bewirkt in entscheidendem Masse den zweiten Retour (au réel) des Nouveau nouveau roman mit. Bei Houellebecq lässt sich von Autoreferentialität weniger im Sinne des Skripturalismus, wie wir ihn oben charakterisiert haben, sprechen, aber in Hinblick auf die Egomane seiner Helden, die sich bis zum Solipsismus steigern kann. In postutopistischen Zeiten, in denen nichts mehr wahr und dafür alles erlaubt ist, bieten die Idiosynkrasien des Helden, seine Neurosen, Schocks, Traumen, Pathologien der Vernunft, bis zur Idiotie gesteigerten Individualismen als Selbstbezüglichkeit die Möglichkeit einer Selbstbegründung und Cogitos. Wenn nichts mehr wahr ist, ist der sophistische Mensch, bzw. sein Geschmack, das Maß aller Dinge. Dem Nouveau nouveau roman geht es um den ‚effet de réel‘, der darin besteht, nicht die Realität zu re-, sondern zu präsentieren. Dabei wird die Rolle des Blicks auf die vielfältige Realität entscheidend. Der Blick als Ausdruck von sich verinnerlicht habender historischer Apriori, Geworfenheit und Vergangenheit darf die Autorität einer Art höheren Gewalt und Legitimation für sich in Anspruch nehmen, die regulativ im Angesichte des Erhabenen wirkt, bedarf aber auch der Kontrolle und Kritik. Letztere ist nur dadurch zu leisten, dass der Blick auf die Realität oder auf Teile von ihr schreibend visualisiert wird.

Das Schreiben soll also sichtbar, wie die Musik allererst hörbar machen soll. Der quasi-photographische Blick wird sich der Lektionen des Bild-Schrift-Verhältnisses bewusst, die zeigen, dass der Text nicht den ursprünglichen Blick auf die außerliterarische Realität reproduzieren kann. Weiter kann der Blick, der beschränkt ist, Sachen zeigen, die man sonst nicht sieht. Experimente mit der Perspektive führen in weiterer Konsequenz zum Blick des ethnomethodologischen Soziologen, der nicht nur die Realität als Produkt, sondern auch deren konstitutionelle Komponenten, das heißt, ihre Produktion, aufzeigen will. Beispiele für diese Intermedialität von Soziologie und Literatur lassen sich im Werk von Echenoz, Bon, Kaplan, Serena finden. In Rouauds *Les champs d'honneur* wird der Blick auf seine Beziehung zu den Stimmen der erblickten Protagonisten befragt, was zu quasi-wissenschaftlichen Einsichten in den Bewandniszusammenhang der Stimmenpolyphonie und des Oralitätscharakters der Texte führt. In Rouauds *Des Hommes illustres* (1993) wird der Blick in seiner Beziehung auf die Veränderung der jüngsten Vergangenheit und befragt.

Der Aufgabe, den Blick des Fabrikarbeiters zur Darstellung zu bringen, sind Kaplans *L'excès-l'usine* (1987) und Bons *Sortie d'usine* (1982) gewidmet. Bons Werke werden nicht als Romane, sondern nur als Erzählungen titulierte. Bons *Paysage fer* (2000) ist symptomatisch für den realistischen Blick. Darin wird erzählt, was wöchentlich im Zug von Paris nach Nancy im Winter zu sehen ist. Der Blick des Erzählers wird auf die Realitätsausschnitte eingeschränkt. Die ‚Erfindung des Blicks‘ datiert auf Foucaults *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks* (1963)¹¹⁹ und steht mit machttheoretischen Erwägungen im

¹¹⁹ Foucault Michel: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt am Main 1996, S. 12: „Der Blick reduziert nicht mehr, er begründet vielmehr das Individuum in seiner unreduzierbaren Qualität. Und dadurch wird es möglich, eine rationale Sprache um es herum zu organisieren.“ S. 121ff: „Der Blick, der beobachtet, hütet sich vor dem Eingreifen: er ist stumm und ohne Geste. Die Beobachtung lässt alles an seinem Platz ... Der Blick vollendet sich in seiner eigenen Wahrheit und hat zur Wahrheit der Dinge Zugang, wenn er sich schweigend auf sie richtet und um das Gesehene herum alles verstummt. Der klinische Blick hat die

Zusammenhang, wobei diskursive Formationen, wie Medizin, Psychiatrie, Gefängnis, Überwachung, die sich immer als kontinuierliche und urwüchsige Einheiten darstellen, auf ihre Archäologie hin untersucht werden. Die vom Bewusstsein verarbeiteten Blick-Notationen werden zur Realität des Textes. Probleme von Randgruppen, die als Dispositive der Macht dienen, an denen sich gesellschaftliche Veränderungen am Ehesten ablesen lassen, sind auch Bons Themen (*Le crime de Buzon, Limite, Rock'n Roll*). Interessant ist, dass auch bei ihm die multiple Perspektivität durch eine Polyphonie der Stimmen hergestellt wird, indem abwechselnd der Innere Monolog von vier Personen dargestellt wird (*Le crime de Buzon* und *Limite*). Ähnlich gibt es in Raveys *Le drap* (2003) keine totalisierende Perspektive, die den anderen „realistischen Roman“, der einen zeitenthobenen Erzählerstandpunkt kennt, charakterisiert. Eine Gesamtschau der Realitätspräsentation oder psychisch-soziale Globalperspektive wird nicht angestrebt, was bei Houellebecq der Fall ist. Beigbeder ist autobiographisch grundiert, *99 francs* (2001), *Windows on the world* (2003).

Rita Schober sieht in Houellebecq eine Erneuerung des Realismus, als dessen namhaftesten Vertreter sie Zola nennt. Für sie zählt Houellebecq zu den ‚Nouveaux cyniques‘, ein Begriff den der einflussreiche Kritikerzar Dominik Viart geprägt hat. Den ‚Neuen Zynikern‘ geht es, im Sinne einer ‚Kritik der zynischen Vernunft‘, deren Vorbild die antiken Kyniker, Diogenes von Sinope etwa, sind, um eine neue Form des Realismus, der die durch zynische Verhaltensweisen betonte Körperlichkeit als letztes Mittel sieht, die Unhintergebarkeit der reinen Vernunft und ihre Alibifunktion aufzubrechen. Ähnliches gilt auch für Francois Bon, wie wir unten sehen werden. Im Hinblick auf die schreibenden Frauen wird der neue Zynismus zu einer anderen Emanzipationsliteratur, die sich von der der 1970er und 1980er Jahre deutlich absetzt. Die Frauen hinterfragen dabei zynisch die Figur der Mutter und sich als Konsumobjekte. Der Ausschluss der Männer als Gefahr für den Rückfall in geschlechterspezifisches Rollenverhalten ist dabei Bedingung für die autobiographische Selbsterforschung in der Form der Erkundung weiblicher Sexualität. Houellebecqs ELEMENTARTEILCHEN wurde innerhalb von drei Jahren 500 000 Mal verkauft, was unsere obige These von einer Aufhebung des Gegensatzes von auratischer, individueller und reproduzierbarer, massenhafter Kunst ein weiteres Argument hinzufügen dürfte. Dass besagter Roman dramatisiert wurde durch die Volksbühne Berlin im Jahre 2000 von Frank Castorf spricht ebenfalls für diese Entauratisierungsthese, wollen wir doch nicht behaupten, das Theater wäre kein Ort von kollektiven Ereignissen.

Die Dramatisierung eines Stoffes aus der Nachbargattung der Epik zeigt, dass der Chronotopos der Houellebecqschen Romane der karnevalesken Literatur zuzuordnen ist. In dieser ereignet sich eine Aktualisierung von Metamorphosen, wie sie in einer Vorklassengesellschaft die Zeitlichkeit bestimmen. Wie wir oben in Hinblick auf die Bachtinschen Theorien gesehen haben, übt die Figur des Narren - Tölpel - Schelm eine Vermittlungsfunktion der Gattungen Epik und Drama aus. Durch sie kommt es zu einer Karnevalisierung und Kollektivierung der epischen Gattung, die ursprünglich der Herrschaftselite vorbehalten war. Houellebecq zeigt darüber hinaus Gesellschaftsprobleme, die durch den Neoliberalismus und seine Rückwirkungen auf den Menschen entstanden sind. Dabei versucht er eine **soziokulturelle Analyse der Gegenwart** mit einer utopischen

paradoxe Fähigkeit, eine *Sprache zu vernehmen*, während er ein *Schauspiel wahrnimmt* ... Der beobachtende Blick entfaltet seine Kräfte nur in einem zweifachen Schweigen: im relativen Schweigen der Theorien und Einbildungen, welche die Unmittelbarkeit des Sinnlichen verstellen, und im absoluten Schweigen jedweder dem Sprechen vorausgehenden Sprache. Über der Tiefe dieses zweifachen Schweigens können die gesehenen Dinge endlich vernommen werden; und zwar werden sie vernommen nur, weil sie gesehen werden ... Der Blick der Beobachtung und die wahrgenommenen Dinge kommunizieren in ein und demselben Logos, der einerseits Bildung von Mengen und andererseits Logik von Operationen ist.“

Perspektive, die in der Tradition von Huxley steht, zu verbinden. Der Verweis auf Zola ist darum nicht ganz abwegig, muss aber das Gegenargument, welches auf Houellebecqs Skeptizismus im Hinblick auf die Genmanipulation hindeutet, in Kauf nehmen. Seine

Tabubrüche hingegen werden toleriert und in den Hintergrund verbannt zugunsten herrschender Topoi, die ihn als Vollendung des romanesken Paradigmenwechsels der 1980er bestimmen möchten. Der Begriff der *Idolâtres* wird in Hinblick auf die Charakterisierung der Houellebecqschen Helden gebraucht und scheint uns eine Art Verlegenheitslösung zu sein. Der *Eigenbrötler* oder *Idiot* zeigt einen Menschen, der seine individuellen Besonderheiten den Anforderungen der herrschenden Allgemeinheit nicht mehr unterordnen kann, was auf ein disharmonisches Verhältnis von Würde des Menschen und Staatsraison hinweist.

Weiter muss der Roman als Genre der problematischen Individuen, die nach qualitativen Werten suchen und eine Degradierung ihres Strebens durch die Gesellschaft erleben, gesehen werden. Von daher wären der Warenfetischismus und die Verdinglichung als *Apriori* des Romans zu sehen. Es gilt, dass die problematischen Helden nach Qualität, Gebrauchswert der Ware und Authentizität suchen, während ihnen von den für den Markt produzierenden Gesellschaftsformen nur Quantität, Tauschwert der Ware und Verdinglichung geboten wird. Man kann von einer Übertragung des ökonomischen Verhaltens auf das literarische Schaffen sprechen. Das Kollektivbewusstsein verliert jede aktive Rolle und wird einfache Widerspiegelung des ökonomischen Lebens und verschwindet sogar. Von Widerspiegelungscharakter eines Bewusstseins spricht man, wenn es beeinflusst wird, selber aber nicht beeinflusst. Es kommt zu einer ständigen Verstärkung der Aktion des ökonomischen Sektors auf die Struktur des Bewusstseins. Dagegen begehren die problematischen Helden des Romans auf.¹²⁰

Zwischen Populismus und drohendem *Terreur théorique* gelingt es Frau Schöber in ihrem Buch *Auf dem Prüfstand* (2003) eine Verortung vorzunehmen, die einen Ausweg aus der ‚neuen Unübersichtlichkeit‘ weist, indem sie konstatiert, dass mit Houellebecq der französische Roman nach 100 Jahren Unlesbarkeit und avantgardistischer Überbietungen zurückkehre. Der Leser als Adressat würde wieder ins Blickfeld geraten, es bestünde wieder die Möglichkeit eines Dialoges mit dem Werk und die Annahme von dessen Funktionswandel. Dieses Aha-Erlebnis, samt seiner jubulatorischen Konsequenzen bedeutet eine Verabschiedung des *Écriture*-Konzepts, des *Ère du soupçon* (‘Zeitalter des Argwohns’¹²¹ gegen unpolitische Schönrederei) und der Geltung des *Engagements*. Der *Retour du réel* ist damit eingetreten, aber auch die Rückkehr zum Familienroman. Die Autorin Ndiaye situiert ihre *Écriture* auch im Kontext des Familienromans mit rätselhaft-fantastischer Atmosphäre, so dass die Verortung als *Realisme fantastique* vorgenommen wird. Im Zusammenhang mit dem ‚romantischen Egoisten‘ Beigbender werden wir noch zurückkommen auf diese Konzeption eines scheiternden absoluten Buches, das eine Kontamination von Roman und Märchen vornehmen möchte. Titel von Büchern von NDiaye sind *En famille* (1991), *La sorcière* (1996), *L’hero* (1999). In ihnen stehen Frauenfiguren mit übernatürlichen Fähigkeiten im Mittelpunkt, die Visionen entwickeln. Diese ‚Entregelung aller Sinne‘, wie sie zuerst Rimbaud gefordert hat, kann als sublimatorischer Akt verstanden werden, der die Banalität des alltäglichen Familienlebens in einem meist provinziellen Frankreich zu kompensieren versucht. Wie bei Bon und Houellebecq haben wir es hier mit einer starken Affinität zu psychoanalytischen Interpretationsrastern zu tun.

Dessen ungeachtet gibt uns der visionäre Blick der Protagonistinnen eine Gebrauchsanweisung, wie die Oberfläche der uns vertrauten und nicht mehr hinterfragten

¹²⁰ Goldmann: *Soziologie des Romans*, a.a.O., S. 31 – 40.

¹²¹ Titel eines Buches von Nathalie Sarraute.

Realität durchbrochen werden kann. Wir möchten auf das Gefangenschaftsmotiv bei NDiaye hinweisen, wie wir es in Bons *Eingeschlossen* und *Mit dem Toten vier* noch finden werden. Um ihr Eingeschlossensein in der Familie ertragen zu können, muss die Protagonistin eine Maschinerie der Umformung an sich selber zur Anwendung bringen und gehört so dem an, was Foucault als Dispositiv der Macht charakterisiert.

Ein weiterer prominenter Vertreter des Nouveau nouveau roman ist P. Bergoussioux, der sich zwischen Geschichte und Mythos verortet, und dadurch die soziale und familiäre Misere des Durchschnittslebens in Provinzvorstadtsiedlungen erkennbar werden lassen möchte. Der Genie-Mythos wird bei ihm dadurch entmythologisiert, indem dieser mit einer konkreten Geschichte konfrontiert wird. Bevorzugtes Thema bei Bergoussioux sind die scheiternden Versuche der Protagonisten, dank ihrer ungewöhnlichen Fähigkeiten ein anderes Leben zu realisieren.

Denen ‚die am Erfolge scheitern‘, wie sie Freud in einem gleichnamigen Aufsatz genannt hat, wird bei Bergoussioux mit den Mitteln der Autobiografie und der Autofiktion zu Leibe gerückt, wobei natürlich nicht ohne einen Retour au sujet ausgekommen werden kann, der als eine Grundtendenz seit 1980 in der Épisteme ausgemacht wird. Bei solcher Art von Selbstanalyse im Dienste des Ich ist das Subjekt des Schreibens häufig das Roman-Subjekt. Mit anderen Worten wir haben einen Ich-Erzähler bzw. eine Ich-Perspektive. Sollers *Femmes* (1983) entspricht der Einteilung der Autobiographie, obwohl der ‚autobiographische Pakt‘ mit dem Leser möglichst vermieden werden soll. Darüber hinaus bedeutet es das Ende von Tel Quel, einer von Sollers ins Leben gerufenen neoavantgardistischen Künstlergruppe und Literaturzeitschrift, die in ihrer Programmatik es sich zur Aufgabe gemacht hatte, Unterdrückung durch Sprache zu problematisieren. Robbe-Grillet's *Romanesques* (1983) gehört zu einer Trilogie autobiographischer Texte und ist eine Infragestellung der Prinzipien des Nouveau roman, sowie der ‚litterature objective‘ als Ablehnung des literarischen Subjekts und der Geschichte dar. Diese Art von Deprogrammatisierung soll aber **keine Rückkehr zu Modellen** vor 1950 sein. Der durch das Genre der Autobiographie eingeleitete Retour au sujet findet dann seine Weiterentwicklung in den Quasi-Autobiographien homosexueller Romanciers wie Duvert, Jayotat, Camus und Herve Guiberts, der mit *Mes parents* von 1986 großen Erfolg gehabt hatte. Sein *Le protocole compassionel* von 1991 zeigt die Entwicklung von Aids und ist als ‚aids-fiction‘ kategorisiert worden. Zwar kehrt der französische Roman durch die Autobiographie zum Subjekt zurück, stellt aber erneut die Gretchenfrage nach der Verlässlichkeit seines Erkenntnisinteresses durch den Übergang zur fiktiven Biographie, Allo- bzw. Fremdbiographie. Michons *Rimbaud le fils* (1984), Pingauds *Adieu Kafka* (1989) und *Le clezio* (19..), das das Leben der Künstlerin Frida Kahlo beleuchtet, dekonstruieren ein Bild des Denkens, das die Mystifizierung moderner, märtyrerhafter Künstlergestalten vorgenommen hat.

Es kommt zu einem Hin und Her zwischen Effet du réel und Imaginärem, wodurch der je individuellen Erfahrung des Epochenhorizontes zu ihrem Recht verholfen werden soll. Dabei wird versucht, die Fiktion aus der **Infragestellung der historischen Überlieferung** und aus der Suche nach Spuren, die das Subjekt in seiner Andersartigkeit (Levinas Konzept des radikal Anderen) belassen, entstehen zu lassen. Im Hinblick auf Roman und Krimi ist das Verhältnis des französischen Romans zum Roman policier und seiner Untergattung dem Roman noir von seinem Vermögen geprägt, neue intermediale Impulse und Strömungen in sich aufzunehmen, umzuwandeln und auf eine höhere Stufe zu erheben.

Nach 1950 gewinnt der Krimi in Frankreich immer mehr an literarischer Respektabilität, wobei das Krimimodell zuerst von Beckett (*Molloy*) und Butor (*Emploi du temps*) -siehe oben unter Punkt 7- in einer spielerischen Art und Weise angewandt worden ist und als eine der

Errungenschaften bzw. Innovationen des Nouveau roman gelten darf. Seitdem zählt das Verfassen von Krimis zum Repertoire der Schriftsteller. Für die Krimiautoren wird es zur Notwendigkeit, dass sie bei ihrer Reliefgebung und Horizontverschmelzung soziale Realität, Zeitgeschichte und Geschichte des 20. Jahrhunderts abbilden, etwas, das man als zeitabhängigen Sachgehalt im Gegensatz zum zeitlosen Wahrheitsgehalt eines Werkes bezeichnen könnte. Aus der Notwendigkeit vermag der Krimi eine Tugend zu machen, weil er aus seiner Verankerung in Zeit und Epoche Spannungselemente gewinnt. Paradebeispiele solcher Anwendung ‚niederer‘ Kultur des Krimi auf die ‚höhere‘ des Romans sind Daenincks *Meurtrès pour memoire* (1983) und *Le der des ders* (1984), in denen auch politische und soziale Forderungen gestellt werden, wie man das sonst nicht mehr im Gegenwartsroman vorfindet. Im Hinblick auf das Krimigenre ließe sich der Retour au réel schon in den 1970ern konstatieren, insgesamt gehört er zu den Vorläufer der drei Retours.

2.4.4. POSTLITERARISCHE ASPEKTE IM NOUVEAU NOUVEAU ROMAN¹²²

Die 1980er bedeuten das Ende der literarischen Orientierungsversuche und Standortbestimmung in Frankreich. Que peut le roman, ist die Frage? 1983/84 ist in Frankreich ein literaturgeschichtlicher Wendepunkt, es kommt zu einem ‚retour‘ der traditionellen Erzählmuster. Philippe Sollers, der Begründer der einflussreichen Literaturzeitschrift *Tel Quel* pastichiert [wertfreie Nachbildung eines Vor-Bildes] in seinem autobiographischen Roman *Femmes* Celines Schreibweisen, insbesondere das Menschenverachtende. *Femmes* wird als ein medienwirksam inszenierter Abschied von avantgardistischen Experimenten betrachtet, in Hinblick auf den Verlagsort und die Erzählweise. 1983, das Jahr in dem Sollers *Femmes* erscheint, ist auch das Jahr des Endes der Literaturzeitschrift *Tel Quel* und das der Gründung von *L’Infini*. Er wechselt vom avantgardistischen Verlag Seuil zu dem konventionelleren Gallimard. Darüber hinaus besiegelt er mit der Anwendung der drei Retours (au récit, au sujet, au réel)¹²³ als den Merkmalen des Schlüsselromans das Ende des Paradigmas des Nouveau roman. Die experimentierfreudige J. Kristeva folgt Sollers 1990 mit *Les Samourais*. Bereits 1984 hatte Duras mit *L’amant* ein konventionell und autobiographisches Thema verfolgt. Robbe-Grillet 1984 erschienenen Buch *Le miroir qui revient* darf als Widerruf zu seiner programmatischen Schrift *Pour un nouveau roman* aus dem Jahre 1963 beurteilt werden. Ebenfalls einer Rückkehr zur Tradition kommt J. Echenoz’ *Cherokee* (1983) gleich, in dem triviale Erzählformen, das Genre des Detektivromans, des Comicstrip und des Abenteuerroman gleichermaßen verwendet wird.

Diese Art Widerruf wirft Fragen auf, die die Literaturkritik und -wissenschaft betreffen. Die Bewertung der Veränderungen des Literatursystems wird im Periodisierungsschema, einer End- und Wendezeit, und in der literarischen Erschöpfung kreativer, avantgardistischer Potentiale gesucht. Die Rede von der Postmoderne spiegelt diesen Erschöpfungszustand wider. Es kommt zu einer Rückkehr des Ludischen. Die Trauerarbeit der Moderne, ein Begriff der auch auf die Écriture von Bon angewandt wird und einen psychoanalytischen Hintergrund hat, ist angebrochen. Die Ursachen und der Modus der Rückkehr zu konventionellen Formen werden hinterfragt, wobei festgestellt wird, dass der ‚terreur theorique‘ kontraproduktiv wirkt, wieder eine Lust am Erzählen besteht, die Programmatiken des Nouveau roman und *Tel quel*

¹²² Wir beziehen uns auf: Mecke, Jochen: *Le degré moins deux de l’écriture. Zur postliterarischen Ästhetik des französischen Romans der Postmoderne*, in: Borsò, Vittoria; Goldammer, Björn (Hg.): *Moderne(n) der Jahrhundertwenden*. Baden-Baden 2002, S. 402-438.

¹²³ Die Formel vom dreifachen Retour geht zurück auf Viart, Dominique: *Le roman français au XXe siècle*, Hachette 1999, S. 113: „Le retour au roman: le sujet, le réel, le récit ...“

ohne Referenz sind, weshalb sie keine Imagination und Kreativität mehr bewirken, und Autobiographie und Geschichte eine Art Comeback feiern. Hat man es mit einer literarischen Normalisierung nach den Experimenten oder mit den ersten Anzeichen des Fin de siècle zu tun? Ein Tribut an höhere Verkaufszahlen spricht dem ungeliebten, intellektuellen Experiment Hohn. Die Destruktion der Konvention war zur Konvention geworden, woraus eine Destruktion der Anti-Konvention entstand. Dieser Fluchtpunkt und Rekurs auf die Tradition hat wo welche Funktion? Ist der Paradigmenwechsel das Ende der literarischen Moderne, der Retour postmodern oder modern und so eine Fortsetzung des ‚Projekts der Moderne‘? **Was leistet der moderne Roman unter dem Gesichtspunkt dieser Veränderungen?** Ist er Sittengemälde, vermag er den Zeitgeist auszudrücken, wird er wieder zum Zeitroman nach dem Vorbild von Thomas Manns *Der Zauberberg*? Welche verschiedenen Motivationen, Intentionen, Funktionen hat er nun?

Ästhetik der Uneigentlichkeit:

Der Retour au récit, den die Literaturkritik und die -wissenschaft als Merkmal des Nouveau nouveau roman bestimmen, steht im ‚Zeichen des Authentischen‘. Wir haben es hierbei mit einer Wirklichkeitsthematik zu tun. Man spricht von einer ‚renarrativisation du texte‘, ‚construire de nouveau des recits‘. Es passiert eine Wiederkehr konventioneller Erzählformen, mitsamt ihrem Retour au sujet. Wie man sich leicht denken kann, folgt daraus eine Wiederbelebung konservativer Potentiale und der Moralisierung von Literatur.

Die Romanfiguren sind falsch, klischeehaft, komisch, befremdlich, haben klingende Namen: Chopin, Suzy Clair, Piranesi, Tarzan. Dies bewirkt eine **Uneigentlichkeit der Figuren**, welche ohne psychologische Tiefe sind. Es geschieht eine Imitation von Vorbildern aus der Medienwelt: ‚Javel‘ (Waschmittel), ‚Cremieux‘ (Käse), ‚Gibbs‘ sind Namen aus Werbespots. Diese eindimensionalen Figuren sind nicht Antihelden des Nouveau roman, denn sie erleben **eindeutig identifizierbare Geschichten**. In den Romanen werden **nur die notwendigsten Erfordernisse der Gattung erfüllt**, so dass sich die Frage stellt, ob das ein dritter Weg ist oder prämoderne Konventionen sind?

Es werden **psychologisch nicht motivierte Handlungen und Willkürakte** erzählt. Minimalistische Reduktionen der Handlung mit karikaturesken Zügen werden vorgenommen. Im Neospinageroman *Lac* von Echenoz werden Techniken aus Werbespot und Comicstrip erprobt. Die zur Klischeehaftigkeit verkommene Konventionalität wird kritisiert. Daraus folgen **Selbstdistanz** und Humor. Triviale Erzählmuster des Krimiromans wie sie bereits Butor als Vertreter des Nouveau roman verwendet hat, der in *L'emploi du temps* seinen Detektiv scheitern lässt, können als Erzählgerüst dienen. Scheitert ein Detektiv wird der Leser in seiner Realitätswahrnehmung verunsichert, denn normalerweise lösen die Detektive im Roman den Fall. Robbe-Grillet, ein weiterer prominenter Vertreter des Nouveau roman, lässt in seinem Roman *Les Gommages* den Detektiv einen Mord begehen, den er aufklären soll. Im Nouveau roman sollte aus derartigen Dekonstruktionen eine neue Ästhetik erfolgen. Gemäß Buschhaus ermöglicht die Auflösung der Gattungskonventionen Authentizität. Wir sehen in solchen Maßnahmen eher ein Verfremdungsmittel im Sinne Brechts.

Im Roman nouveau besteht die Ästhetik der Uneigentlichkeit darin, durch die Interprétation directe Literatur auf gesellschaftliche Wirklichkeit zu beziehen, was ihr eine Affinität zur Soziologie verleiht. In der Postmoderne thematisiert man das Falsche, das Uneigentliche, den Schein als Simulakren und Trugbilder. Baudrillard hat nachgewiesen, dass die Medien Bilder ohne Bezug zur Wirklichkeit hervorbringen. Dies bewirkt einen **Funktionswandel im Genre Roman**, der keine Kompensation zur Erfahrung mehr darstellt oder zur Erforschung der Wirklichkeit beiträgt. Der Roman hat die **Funktion eines Simulakrums**.

Die Welt ist fiktiv geworden, so dass es zur Kreation eines ‚roman sans fiction‘ kommt, in dem Sinne, dass der Roman nicht mehr fiktiv sein kann, weil die Welt bereits fiktiv ist. Er hat

keine Differenzqualität zur Wirklichkeit. Er wird zur Wirklichkeit, die es in der Realität nicht mehr gibt. Toussaint, Echenoz, Deville liefern in ihrer Literatur keine Realität, die die Irrealität der Wirklichkeit kompensiert.

Uneigentlichkeit der Ästhetik:

Eine solche pastichiert traditionelle Erzählformen und experimentelle, avantgardistische Verfahrensweisen, wie man gut bei Toussaint merken kann. Die Intertextualität kommt in *Salle de bain* ins Spiel, wenn der Ich-Erzähler mit der Hauptperson Ulrich aus Musils *Mann ohne Eigenschaften* (1930 – 1952) identifizierbar ist und ein Aphorismus aus Blaise Pascals *Pensées* (1669) die Buchidee begründet. Nimmt man an, dass die moderne Literatur den Zeitgeist spiegelt, erhebt sich wieder die Frage nach einer Differenzqualität, die Modernität und Veraltetsein zu bestimmen vermag. Die Impassibilité Flauberts, das heißt das Unbeteiligtsein, ist die einzige Gemeinsamkeit der Autoren, die von Lindon verlegt werden. Lindon ist einer der Verleger in Frankreich, der Bestseller macht bzw. wer von Lindon verlegt wird, dessen Bücher werden gekauft und gelesen. Bei Flaubert besteht die Impassibilité in der des Erzählers gegenüber seinen Figuren. Es gibt Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen ‚Monsieur Eigenschaften‘ in *Salle de bain* und dem Ulrich aus dem *Mann ohne Eigenschaften*. Er hat kein Projekt wie Ulrich. Er ist nicht auf der Suche nach einer Ordnung des Ganzen, sondern zufrieden mit Fragmenten seines Daseins und Denkens. Es stellt sich die Frage nach der Funktion dieser intertextuellen Referenz auf ein Meisterwerk der Moderne. Die zweite Referenz besteht in der zu Pascal. Die Imitation des Helden mit Pascal erfolgt als Frucht der Lektüre. Die **Merkmale der Handlung** erscheinen als Pascalzitate. Der Held bei *La Salle de bain* ist auf der Suche nach Immobilität, wobei ihm die Weisheit Pascals zugute kommt. Sein **Hang zu geometrischen Formen** ist Nachahmung pascalscher Interessen. Seine Vorliebe für Fernsehen, Tennis, Pfeilwurfspiele entsprechen Pascals ‚divertissements‘ (Zeitvertreib). Es geschieht **keine Verdichtung des Textes** mit neuen Bedeutungen durch intertextuelle Bezüge der Pascallektüre. Sie erteilen keine Lehre, sondern laufen in **das Leere bloßer Verweise**.

Welches sind die Einflüsse der 'Jungen Minuits', d. h. derer, die bei dem Verlag Minuit verlegt werden, bzw. deren bevorzugte Lektüren? Echenoz nennt 19 Einflüsse, die die **Heterogenität der Intertexte** unter Beweis stellen. Es findet **keine Identifizierbarkeit des Autors über seine Lektüren** statt. Ähnlich führt Toussaint das einstige komparatistische Forschungsparadigma der Einflussforschung ad absurdum. Der Held weigert sich sein Badezimmer zu verlassen (dies entspricht der Umsetzung des pascalschen Aphorismus: „Alles Unglück der Welt rühre daher, dass die Menschen nicht still in einem Zimmer ausharren könnten.“

Es ist also eine **Entliterarisierung und Trivialisierung** festzustellen, das Verhältnis von Dargestelltem und Darstellung bzw. von Signifikat und Signifikant ist eindeutig, bedarf nicht der Deutung, der Interpretation, der Hermeneutik als Kunst des Verstehens, die ja immer dann herangezogen wird, wenn der Sinn mehrdeutig ist, wenn es zu einer Différance von Wort und Sache in der Ordnung der Dinge kommt. Wir vermögen nicht zu überhören, dass damit die lacanschen Errungenschaften eines 'gleitenden, flottierenden' Signifikanten eine Herabsetzung erfahren.

Die Écriture geschieht durch eine **Wahl**, sie ist dadurch **Engagement** und ein gesellschaftlicher Akt. Barthes: *Le degré zero de l'écriture* (Am Nullgrad der Literatur)¹²⁴ hat diese Verortung vorgenommen, bei der die **ethische Dimension der Literatur** hinterfragt wird. Wir überhören dabei nicht das existentialistische Pathos sartrescher Prägung aus den

¹²⁴ Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt am Main, 1982. T.d.O. : *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éd. Du Seuil, 1972.

1950ern. Galt Flauberts **„livre sur rien“** als ästhetischer Damm des Nouveau roman, ist der Nouveau roman oder auch **„Roman nouveau“** gegen diesen und jegliche **Ästhetik**, was er durch seine Trivialisierungswelle beweist. Der Roman nouveau ist nicht **Écriture**, **am Subjekt geleistete Arbeit**, oder **literarischer Mehr-Wert**. Er ist von der Inflation der Trivialisierung, welche **Nivellierung** bewirkt, geprägt. Literatur ist nicht mehr eine kulturelle Dominante in der **Ära audiovisueller Globalisierung und digitaler Revolutionen**. Sie ist ein **massenmediales Genre populärer Formen** an der Peripherie der Literatur. Sprache ist zum einen **Stereotypie**, eine triviale Form des Alltags und zum anderen ein Massenmedium. Der Roman nouveau ist nicht nur bloße **Textoberfläche**. Zwar kommt es zu einem **Leerlaufen der Verweise**, die ihn von der **Funktion des „Romanes der Moderne“**, der sich durch parodistische Intertexte und durch die Parodie des Intertextes selbst auszeichnet, unterscheidet. Aber gerade die **Ablehnung einer Weiterentwicklung des Intertextes** macht den Roman nouveau zum **postliterarischen Roman**, der sich rezeptionästhetischer Verantwortlichkeiten entzieht und sich nicht als Literatur **funktionalisieren** lässt.

In Echenozs *Lac* gibt es mit Mikrophonen und Überwachungskameras ausgerüstete Fliegen. Dies ist eine intertextuelle Brücke zu Sartre, bei dem sich die Fliegen als **dechiffrierbare Symbole** auf die Wirklichkeit des Textes beziehen. Es ist aber auch eine intertextuelle Brücke zu Butor, bei dem sich die Fliegen als Symbolik nur **reflexiv** auf den Roman selbst beziehen: der Held von *L'emploi du temps* verzweifelt an der Unmöglichkeit der Dechiffrierung der 'Fliegen', die für ihn lediglich eine individuelle, neurotische Zwangsidee annehmen. Er weiß nicht, was sie bedeuten.¹²⁵

Echenoz verwendet **intertextuelle Bezüge als literarisches Recycling**. In *Salle de bain* als Roman nouveau kommt es zu Selbstbezügen, indem das Prinzip der Immobilität ästhetisch umgesetzt wird und zu nur scheinbar ernsthaften Sequenzen, die eine beifallerheischende Vorführung literarischer Kunststückchen ist.

Bei F. Wagner findet sich eine Unterscheidung des modernen und des postmodernen Romanes. Der postmoderne zeichnet sich durch Selbstreferenz, diskursive Formen der Selbstdarstellung, durch **„l'oeuvre sur l'oeuvre“**, durch **nicht global umfassende Projekte der Autorepräsentation** aus. Der moderne Roman dagegen zeichnet sich durch Referenz, **„l'oeuvre dans l'oeuvre“** und explizite Formen der Autorepräsentation aus. Ein Bruch des Roman nouveau mit dem modernen und dem postmodernem Roman ist nicht gegeben. Gemeinsamkeiten des postmodernen Romans mit dem Roman nouveau sind in der Problemkonstellation zu suchen.

Entliterarisierung- 'Minusgrade der Schrift':

Der postliterarische Roman zeigt eine **Ästhetik der Unterbietung**, die sich gegen das Innovationsparadigma der Moderne mit ihrer Ästhetik der Überbietung wendet. Der Roman nouveau unterminiert den sakrosanten Bereich des Nouveau roman, in dem der literarische Wert von Literatur mit der **Literatur als Wert** in Beziehung gesetzt wird. Besteht der gesellschaftliche Stellenwert des literarischen Schreibens in seinem gesellschaftlichen **Engagement** folgt daraus die **Écriture**. Deren Geschichte ist die Geschichte der **Zeichen, mit denen Literatur auf ihren Wert als Literatur verweist**. Gerade diesen löschen Houellebecq und andere aus ihren Werken, was ihnen die postliterarische Eigenart verleiht. Der Nouveau roman ist eine experimentelle Schreibweise, gestaltet seine Texte dicht und als ästhetischen **Damm gegen die Flut der Trivialisierung und Banalisierung von Geschichten und Figuren**, wie dies bereits Flaubert mit seinem *Livre sur rien* beabsichtigte. Die **Ästhetik des postliterarischen Romans** zielt in Hinblick darauf auf **Unterbietung**. Es erfolgt eine

¹²⁵ Mecke: *Roman-Zeit*, a.a.O., S. 124.

Trivialisierung von der Ebene des Dargestellten auf die Ebene der Darstellung, das heißt, von der Ebene des Signifikates auf die des Signifikanten.

Die Literatur dient nicht der Selbstanalyse, Wahrheits- und Selbstfindung, wie es hin und wieder bei Houellebecq den Anschein haben könnte. Weiter versucht der Roman nouveau eine **massenmediale Schreibweise**, die ihre Sprache am Vorbild des Comicstrip ausrichtet, den sie nicht mehr im Kontrast zur hohen Literatur stehend betrachtet. Daraus folgt eine hundertprozentige **Ent-Literarisierung**. Man begibt sich unter den Nullgrad der Schrift, **aus der Kunstlosigkeit folgt der Minusgrad des Schreibens** (siehe Überschrift). In Redonnets *Forever valley*, was soviel wie 'immer mit dem Tal als Symbol des Weiblichen zu tun habend, immer im Tal wohnend, immer talwärts, weiter hinunter' bedeutet, ist die Ich-Erzählerin Analphabetin.

Insgesamt bevorzugt der Roman nouveau **eindimensionale Figuren**, bei denen keine Auslotung psychologischer Tiefe wie einst im Realismus vorgenommen wird. Galt bei dem ideologischen Urvater der 68ziger Studentenrevolte, Herbert Marcuse, der *Eindimensionale Mensch* als Opfer von Entfremdung und Verdinglichung des Kapitalismus und der Warenästhetik, scheint man gut eine Generation später nichts mehr gegen diesen entmenschten Zustand einzuwenden zu haben. Alles bleibt an der Oberfläche, es zeigt sich eine **Verarmung des lexikalischen Wortschatzes**. Man verwendet nur noch kurze Syntagmen, Parataxen, d. h. Sätze ohne Nebensätze, Parallelismen, d. h. rhetorische Wiederholungen. Daraus ergibt sich eine Sprache ohne Transparenz, die im Vordergrund bleibt, weil keine Ausschöpfung der Reichhaltigkeit der Sprachen, eher eine Austrocknung, ein Mangel in der Schreibweise geschieht. Toussaint nimmt sich ein Beispiel am *L'Étranger*, an 'le maladroît', dem Tolpatsch, Unglücksraben, Pechvogel. Der Minusgrad der Schrift hat Kunstlosigkeit, Unterminierung und Zerstörung von Literatur und ihrer Literarizität zur Absicht (siehe hierzu unter Punkt B.4.2: Mecke: *Der Fall Houellebecq*).

Moderne, Postmoderne und Roman nouveau:

Letzterer reißt erstens die **Dämme der Ästhetik** ein, ist eine Trivialisierungswelle. Zweitens ist er keine **Écriture, die über einen literarischen Wert der Zeichen** verfügt. Drittens ist er eine Schreibweise, die der **Inflation der Trivialisierung** zum einen nicht mehr standhält und zum anderen bereits von ihr geprägt ist. Für den Theoretiker Nettelbeck beabsichtigt die 'postliterary novel' durch ihre postliterarische Ästhetik weniger die Literarizität des Romans zu unterlaufen, sondern sie ist Ausdruck einer Ära, die erstens geprägt ist von **audiovisueller Globalisierung** und digitalen Revolutionen und in welcher zweitens Literatur ihren **Status als kulturelle Dominante** verloren hat.

Sekundär ist die spezifische Form der Reaktion auf den primären Statusverlust von Literatur, die sich auszeichnet durch: **Übernahme massenmedialer Genres und populärer Formen** an der Peripherie der Literatur. Die **intermediale Komponente von Literatur** tritt verstärkt auf den Plan. Bei der sogenannten **zweiten Generation der Autoren des Minuit-Verlages** kommt es zu einer **Rückkehr des Anti-Romans**.

Tradition und Moderne sind **Objekt von Réécriture** und stehen im Zusammenhang mit dem **Textrecycling**, das laut Baudrillard notwendig wird in einer Zeit, in der es **keine Geschichte mehr** gibt, weil diese in der Art der Ewigen Wiederkehr des Gleichen eine **Rückwendung** vorgenommen hat. Je nach politisch-weltanschaulichem Programm wird eine **Fortschreibung des ästhetischen Projektes der Moderne**, wie es Habermas durch den herrschaftsfreien Diskurs einer Theorie des kommunikativen Handelns fordert, anstrebt.

Manche Autoren versuchen eine **Trauerarbeit über das Scheitern der Utopien**. Der Retour au récit, die Wiederauferstehung konventioneller Gattungsformen des Romans steht nicht nur

im Zeichen des Neokonservatismus, der sich dem Projekt der Moderne verschließt, und statt Konsensfindung Dissens (Lyotard) stiftet, sondern kann durch **übertriebene Normerfüllung** zu einem Skandal zweiter Ordnung werden, der die Reaktion des Autors auf seine postmoderne Situation widerspiegelt. Der Roman nouveau zeichnet sich durch Entliterarisierung- und **Entdifferenzierungsprozesse** aus. Seine Ästhetik und soziale Differenzierung des gesellschaftlichen Subsystems Literatur ist in die **politische Ökonomie des Zeichens** eingebunden.

Es kommt zu modernen **Bedeutungsverweigerungen**. Weiter soll die **Lücke zwischen höherer und niederer Kultur** geschlossen werden. Massenmedien und Werbung übernehmen literarische Verfahren. An diesem Punkt möchten wir auf die Werbung aufmerksam machen, die das Unbewusste des Konsumenten beeinflussen will. Da das Unbewusste gemäß Lacan wie eine Sprache strukturiert ist, muss sich Werbung mit Literatur auseinandersetzen und ihre Strategien abgewinnen. Der innigen intermedialen Verbindung von Werbung und Literatur werden wir in Beigbeders *Neununddreissig* problematisiert finden. Generell kann man von einer **universellen Literarisierung kultureller Zeichenpraktiken** sprechen. Da die Werbung blitzgescheit ist, muss sich die Literatur dumm stellen, um zu überleben gegen andere Kulturpraktiken. Ähnlich dürfte sich das Verhältnis akademischer Literaturwissenschaft zur Literatur gestalten. Der Schriftsteller ist kein Experte, wenn gar gut informierter Bürger, sondern hat die Verantwortung für einen nicht rational-rationellen Gegendiskurs, der sich dem des Mannes von der Straße angleichen darf.

2.4.5. STRATEGIEN INSZENIRTER INAUTHENTIZITÄT¹²⁶

Teil 1:

Das Authentizitätskonzept von Kunstwerken steht laut Frau Brandstetter im Zusammenhang mit der **Entstehung eines autonomen literarischen Feldes** und dem **Paradigma des authentischen Erneuerungszwanges**. Authentizität bedeutet zunächst eine **Überwindungsstrategie von Lüge und Schein** in der Literatur. Das **Problem der Autorschaft** in produktionsästhetischen Überlegungen muss um **rezeptionsästhetische Implikationen** ergänzt werden, in denen der **Leser als Koautor** begriffen wird. Er allein kann durch die **Methode des hermeneutischen Zirkels**, welcher einen endlosen Verstehens- und Interpretationsprozesses in Gang setzt, die Wahrheit des Kunstwerks immer neu ergründen. Ursprünglich bedeutet der hermeneutische Zirkel die Problematik, derzufolge man das Ganze nur aus seinen Teilen und die Teile nur in Rücksicht auf das Ganze adäquat verstehen kann. Der Rückgang der 'histoire', bedingt durch das Ende von Herrschafts- und Knechtschaftsstrukturen, bewirkt, **dass Kunst sich nicht mehr in Hinblick auf eine Idee von Herrschaft reaktiv begründen kann**, sondern **eigene Konstituentien** suchen muss.

Strategien inszenierter Inauthentizität versuchen also das Authentizitätsparadigma, welches sich an Herrschaftsstrukturen gebildet hat, welche in dieser Art nicht mehr bestehen, zu dekonstruieren. Narrative Welten haben den 'effet de réel' (Realitätseffekt), welcher sich durch die 'l'impression que le texte décrit le monde réel' (den Eindruck, dass ein Text (nur) die reale Welt beschreibt) bestimmt, zur Grundlage. Sie funktionieren als mimetischer Kode und beinhalten die Möglichkeit einer Entreferentialisierung. Barthes bezeichnet als Effet de réel, dass durch den Versuch, Wirklichkeit zu beschreiben bzw. eine Repräsentation von

¹²⁶ Brandstetter: *Strategien inszenierter Inauthentizität im französischen Roman der Gegenwart*, München 2006, S. 7 -47 (Teil 1) u. S. 100 – 109 (Teil 2) u. S. 240 – 245 (Teil 3).

Realität zu erzeugen, es zu einer Überformung von Wirklichkeit kommt, die zu einer Verselbständigung dieses 'Realitätseffektes', das heißt zu Entreferentialisierung führt.

Letztere veranschaulicht eine Eigendynamik und Macht der Sprache. Ein 'degré zéro de l'écriture', ein Nullgrad der Literatur, ist im Nouveau roman erreicht worden und führt zu einer Problematisierung der Sprache (linguistic turn). Der Gegensatz Kunst-Leben soll nicht mehr aufgehoben und versöhnt werden, braucht es auch nicht mehr, sondern Kunst stellt sich ohne jede Legitimation **nur aufgrund bloßer Selbsterhaltung** versus Lebenspraxis. Dieser Stand der Dinge setzt sich im französischen, literarischen Feld in den 1980ern durch. Die neuen Autoren betreiben ein **selbstreflexives Spiel der inszenierten Inauthentizität**, welche die Frage: wie nicht authentisch schreiben? zu beantworten sucht. Strategien der inszenierten Inauthentizität sind:

-**Minimierung**: stilistische Minimalismus, makrostrukturelle Reduktionen

-**Repetition**: repetitorische Schreibweisen und Figurenkonstellationen, werkübergreifende Repetitionsstrukturen

-**Scheinmotivation**: Perspektivenkonstruktion, Irrealitätseffekt

-**Potenzierung**: Krimi oder Lovestory, Handlungsstruktur, Figurenrepertoire

-**Fingierte Inkompetenz**: Perspektivenkonstruktion, fehlerhafte Zeitstruktur, stilistische Unvermögen und Inkongruenzen, mikrostrukturelle Destabilisierung, Kursivdrucke

-**Pastiche**: Imitation des realistischen Codes, Pastiche der Schreibweise des Nouveau roman, Inszenierung des Intertextes, Scheinrealistik, Mediatisierung.

Der Stellenwert der inszenierten Inauthentizität im postmodernen Paradigma besteht in der **Exemplifizierung des Endes der Mastererzählungen und Grands récits**, und der Pluralisierung. Möglichkeiten von Authentizität zeichnen sich durch das Streben nach **Echtheit und Eigentlichkeit** aus. Eine **Welle neuer Biographien** von Personen von öffentlichem oder politischem Interesse, wie zum Beispiel Popstars, Fußballspieler, Entertainer vermarkten ihr 'wahres Leben'. **Doku-soaps** ist eine Wortzusammensetzung von 'Seifenoper' und 'Dokumentation'. Sie dienen der Information und Unterhaltung, sind Vertreter des **Infotainment**-Genres, in dem einige wenige und alltägliche Menschen in außergewöhnlichen Situationen gezeigt werden. Es herrscht ein hoher Inszenierungsgrad, die zeitlichen Abfolgen werden im Schnitt festgelegt und entsprechen nicht der Realität. Es erfolgt keine journalistische Wertung. Das Erscheinungsbild zeichnet sich durch Einprägsamkeit aus. Man arbeitet mit dem Stilmittel des Cliffhangers. Auch Gerichtsshow und inszenierte psychologische Beratungssunden sorgen für eine **simulierte Authentizität des echten Lebens**. Sie sind für jedermann **zu jeder Zeit zugänglich und nachvollziehbar**, worin man einen anti-akademischer Aspekt samt allen Konsequenzen einer Theorie der Halbbildung erblicken kann. Weiterhin gibt es eine Flut von **Coverversionen von Superstars** und dem Hollywood-Kino.

Es kommt zu immer neuen **Fortsetzungen bewährter Filme und Formate**. Dieses Phänomen suggeriert die **Unmöglichkeit von neuer Kreativität und Authentizität**. Ein Jahr der Kopisten wird 2003 von R. Mohr vom Kultur-Spiegel ausgerufen. **Selbstnachahmungen** als Fortsetzungsreihen von Büchern, Autoren, Filmen, Stars, Modemarken, Fremdkopien in Fernsehformaten oder Zeitschriften, **Remakes** in Film und Musik bestimmen die gesellschaftlich-kulturelle Wahrnehmung. Daraus folgt die Frage: ist Authentizität und Originalität heute unmöglich geworden? Ist das Inauthentische, Kopierte, Nachgeahmte die angestrebte Ausdrucksform? Die Frage der In- und Authentizität stellt sich in Frankreich seit den 1980zigern. Minuit verlegt **das Erzählen unglaublicher Geschichten** in einer unliterarischen, den Erwartungen nicht entsprechenden Sprache, welche **an die Regeln der hohen Literatur nicht angepasst** ist. Es kommt zu paradigmatischen Veränderungen im

literarischen Feld der 1980er. In einer systematischen und summarischen Rückschau lässt sich erkennen, dass Altes und Eigenes in der französischen Literatur seit dieser Zeit **neu verwertet** wird. **Sich durch Originalität und moderne Authentizität zu profilieren, ist nicht mehr unbedingt nötig.**

Das die Differenz zwischen Neuem und Altem thematisierende, postmoderne Schreiben tritt in **Gegensatz zu modernen Authentifizierungsbestrebungen**, welche im Sinne von Jürgen Habermas' Theorie des kommunikativen Handelns das ‚unvollendete Projekt der Moderne‘ bereit waren fortzusetzen. Strategien der inszenierten Inauthentizität sind in zeitgenössischen Kunstwerken nicht mehr zu übersehen und können als **formale narrative Kategorien werk- und autorenübergreifend** aufgewiesen werden. In Hinsicht darauf kann auch ein **Nachweis der Kontinuität** im ästhetischen Programm von einzelnen Romanautoren aufgezeigt werden. Der Forschungsstand zu den Strategien inszenierter Inauthentizität kann unter verschiedenen **thematischen Gesichtspunkten** gegliedert werden. Die thematischen Analysen ergeben einen zentralen **Zusammenhang zwischen besagten Strategien und dem Stilmittel des Minimalismus**, der Bevorzugung von **Xenofiction**, und der Auseinandersetzung mit dem Konzept der Inauthentizität. In der Écriture der Nach-Achtziger werden **biographische Details** der betreffenden Autoren und **biographische Interpretationsansätze** ihres Schreibens, sowie stilistische oder inhaltliche Fragestellungen zu ihrem Gesamtwerk oder den einzelnen Werken wieder interessant.

Der Hang zum Minimalismus darf als wichtigstes, **werkübergreifendes Charakteristikum** des Stiles der Neuen Autoren gesehen werden. Die Nähe zu Beckett und Kafka ist dabei unverkennbar. Bons und Houellebecqs minimalistische, narrative Vorgehensweisen bestehen unter anderem darin, dass sie **Symptome ihrer Helden** aufzeigen, welche eine psychoanalytische Interpretation implizieren, welche dann aber ausbleibt bzw. direkt ignoriert wird. Die Untersuchung der inhaltlichen Topoi der Neuen Autoren kommt nicht umhin, **Elemente aus Mythos, Märchen, Science-fiction** und anderen **nicht-rationalistischen Genres** zu analysieren. Dies scheint uns entscheidend. Die Literatur erzeugt einen 'nicht-diskursiven', anti-akademischen, unwissenschaftlichen Diskurs, der sich nicht in den Dienst von Nützlichkeiten nehmen lassen will. Wir möchten in diesem Zusammenhang auf Batailles Konzept der 'Inneren Erfahrung' hinweisen:

„Die innere Erfahrung ist das Gegenteil des Handelns ... Das Handeln ist ganz und gar abhängig vom Projekt. Und was schwerwiegend ist, das diskursive Denken ist selber an die Existenzform des Projekts gebunden. Das diskursive Denken ist die Sache eines Wesens, das ans Handeln gebunden ist, es findet statt auf der Grundlage seiner Projekte, auf der Ebene der Reflexion der Projekte. Das Projekt ist nicht nur die Existenzform, die im Handeln enthalten und fürs Handeln nötig ist, sondern eine paradoxe Weise, in der Zeit zu sein: *es ist die Verschiebung der Existenz auf später* ... Prinzip der inneren Erfahrung: durch ein Projekt den Bereich des Projekts verlassen.“¹²⁷

Konzepte der **Doppelung durch Wiederholungsphänomene**, des Umbruchs, der Erinnerung, der Genealogie und Untersuchungen aus der Gender-Perspektive widmen sich der weiblichen Identitätssuche. Asholt stellt ein **Scheitern der Identitätsfindung** bei Redonnet fest, welches aber exemplarischen Charakter hat. Theaterstücke der Neuen Autoren werden meist unter genrespezifischen Unterschieden betrachtet, während Romane unter verschiedenen thematischen Gesichtspunkten betrachtet werden. Bons Theaterstück *Mit dem Toten vier* dürfte seine Besonderheiten am ehesten offenbaren, wenn es mit dem Absurden Theater, dem Theater des Engagements, oder den Szenen einer Ehe von Ingmar Bergmann

¹²⁷Bataille, Georges: *Die innere Erfahrung. Atheologische Summe I*. München 1999, S. 68f.

verglichen würde. Beigbeders *Marc-Marronnier-Trilogie* kann als Einheit, aber auch die einzelnen Werke der Trilogie können für sich gesondert betrachtet werden. Ein Autor wie Deville wird gern im Vergleich mit anderen Autoren behandelt, aber auch in Hinblick darauf, dass er Minimalist ist, was eine thematische Analyse über die **Absurdität und Banalität** in seinem Schreiben und ihren Zusammenhang mit der **Intermedialitätsproblematik** nahelegt. Strategien inszenierter Inauthentizität bedienen sich der **Kategorien filmischen Schreibens** auf allen Ebenen eines Romans. Der **Zusammenhang von Zeitlichkeit und Realität** kann vor allem für die Interpretation der Romane von Bon, Beigbeder und Houellebecq herangezogen werden. Bei letzteren kommt es zu einem subversiven und undogmatischen Umgang mit Narration, Sprache, Realität und Zeit.

Inauthentizität erzielen die Minimalisten hauptsächlich durch **inhaltliche Aspekte**, wobei Banalitäten, Krankheiten, Konzepte der Immobilität, Gleichmütigkeit, des 'non-lieu' (Nirgendwo), der Austauschbarkeit der Orte, des Simulakrums, der Zeit und des Spiels, Fragen der Identitätsproblematik, Diskussionen um die Rückkehr zum Erzählen, sich wiederholende Strukturelemente auf der Ebene der Histoire eine Rolle spielen können. Der analytische Werküberblick über gleiche Strukturen in den einzelnen Werken bei Bon, Beigbeder und Houellebecq kommt zu dem Ergebnis, dass es bei Bon zu inhaltlichen und formalen Diskontinuitäten kommt, dass Beigbeders Romane nicht in der Abfolge ihrer Entstehung rezipiert werden müssen, dass aber bei Houellebecq von seinem ersten bis zu seinem jüngsten Roman eine kontinuierliche Entwicklung stattfindet. Weitere wichtige Kennzeichen des Neuen Erzählens in Frankreich sind der **Zusammenhang von Erzählen und Verschweigen**, thematische Einzelaspekte und stilistische Gesichtspunkte wie **Destabilisierung** oder Zyklizität, Intermedialität, wie etwa die Rolle der Malerei und der Photographie, allgemeine Präsenz von Medien aller Art, **Etablierung einer televisuellen Schreibweise**, filmische Schreibweisen auf allen Strukturebenen eines Romans, Impassibilité (Unempfindlichkeit, Unbeteiligtsein, Ausgeglichenheit, innere Ruhe, stoische Unerschütterlichkeit im Sinne des Wahlspruchs 'keine Freude, kein Leid) und Zeit, Parodie bedeutender Werke, Immobilität und Abstraktion, Minimalismus. Manche Werke rufen zu Untersuchungen in Hinblick auf Identität und Vergleich zu national andersartigen Literaturen auf (Komparatistik). Auf **Verfilmung von Werken** ist zu achten, z. B. *La salle de bain*, auf Gestik und Ironie, Konzepte der Konstellation, wenn etwa drei Romane als Trilogie ohne vom Autor so ausgezeichnet worden zu sein, gesehen werden können.

Von einer „littérature de la dépression“ ist bei Besnier¹²⁸ die Rede. Die Rolle von Paris und der 'Nicht-Orte', des Photoapparats, des Fernsehens und anderer Medien im Vergleich zu theoretischen Abhandlungen über diese Medien, sowie der Einfluss der Medienwelt auf die Ebene der Histoire sind zu berücksichtigen. Theorien von Bourdieu über das Fernsehen, von Barthes über die Fotografie und von Deleuze über das Kino dürften bei vielen Autoren nachhaltige Spuren hinterlassen haben. Es stellen sich folgende Fragen: wie werden die Helden portraitiert, welchen Einfluss hat das Fernsehen auf die Kultur, inwieweit liegen zu einem Werk nur Rezensionen vor, können die Autoren unter dem Aspekt eines **Generationswechsels bei Minuit** oder in Bezug auf die literarische Situation in den 1980er Jahren in Frankreich oder unter einem Stichwort wie dem des Minimalismus betrachtet werden? 1999 wurden 32 Autoren des Minimalismus in verschiedenen Genres (auch Bon) von W. Motte nachgewiesen.

Besteht der Minimalismus auf der narrativen, formalen, stilistischen oder inhaltlichen Ebene? Fragestellungen zum Zitatspiel, zur Rückkehr des Erzählens, zu Realitätskonstruktionen sind wichtig. Diese Analysen zur Frage des Minimalismus bleiben auf dem Niveau der

¹²⁸Besnier: 1992, S. 20.

Beschreibung der Phänomene. Die spezifischen Differenzqualitäten in Funktion und Ursache des Schreibens werden nicht untersucht.

Immer wichtiger wird die Xenofiction. Demgegenüber gilt das Augenmerk der Analysen von Mecke und Schmidt-Supprian auf das Konzept der Inauthentizität in verschiedener Hinsicht. Für Schmidt-Supprian gibt es Spielräume inauthentischen Erzählens im postmodernen, französischen Roman. Inauthentizität ist für sie eine Art Intertextualität im Sinne der Verwendung und Verarbeitung bereits existierenden Materials, als ironisches Spiel mit narrativen Kategorien, und als Widerspiegelung gesellschaftlicher Gegebenheiten im Zeitalter der Postmoderne. Schmidt-Supprian verwendet kein einheitliches, strukturell geprägtes Konzept von Inauthentizität und setzt ihre Definition von Intertextualität als Hauptcharakteristikum inauthentischen Schreibens nicht von modernen oder vormodernen Verwendungen dieser Technik ab. Hieraus folgt, dass die Kategorie der Inauthentizität bei ihrer Untersuchung keinen funktionalen und analytischen Mehrwert liefert.

Mecke¹²⁹ sieht das Konzept der **Inauthentizität als strukturelles Merkmal** für das Schreiben als das Hauptcharakteristikum für die Situation der 1980er im literarischen Feld Frankreichs. Es hat den Vorteil die Romanciers des Nouveau roman von denen der Nouvelle autobiographie abzugrenzen. Es manifestiert sich das Konzept der Inauthentizität

a) auf dem Niveau der Histoire (Fabel) in einer **Ästhetik der Uneigentlichkeit**,

b) als parodierte intertextuelle Bezüge und pastichierte literarische Techniken der Moderne in einer **Uneigentlichkeit der Ästhetik** und

c) als **Poetik des Stilbruchs** in Form von perspektivischen Normverstößen und mikrostrukturellen Entliterarisierungstechniken.

Die Techniken des postliterarischen Romans werden zusammen mit dem postavantgardistischen Schreiben der Nouvelle autobiographie in das literarische Feld der als **Metamoderne** dargelegten Postmoderne von eingegliedert. Mecke sieht die Kategorie der Inauthentizität als Form der literarischen Lüge weiter entwickelt zu einer **Ästhetik der Inauthentizität** unter die er verschiedene pastichierte, traditionelle und moderne Erzählkonventionen subsumiert und einer **Inauthentizität der Ästhetik**, zu der er perspektivische Inkohärenzen, sowie mikrostrukturelle Entliterarisierungstechniken zählt. Er definiert so eine **neue Form der ästhetisch-literarischen, aber auch paradox konstruierten Lüge**. Brandstetter setzt an diesem strukturellen Verständnis von Inauthentizität an und entwickelt Strategien inszenierter Inauthentizität. So liefert sie die Möglichkeit, werkübergreifend die Inauthentizität als rein formal-narrative, systematische Analyse-kategorie anzuwenden.

Wir möchten folgendes anfügen: kann man Inauthentizität als Analyse-kategorie rein formal-narrativ anwenden und wie wendet man sie als Analyse-kategorie systematisch an? Sie dürfte sich zunächst eher inhaltlich definieren lassen. Lässt sich von einer inauthentischen Erzählung überhaupt sprechen? Man würde eher sagen 'unrealistische', den Anforderungen des Genres nicht Genüge leistende Erzählung, die sich durch die Durchbrechung erzähltechnischer Normen charakterisieren würde, was man aber eher in der historischen Avantgarde und im Nouveau roman finden würde. Inwieweit kann man 'Strategien inszenierter Inauthentizität' mit dem dreifachen Retour vereinbar ansehen?

Der Nouveau roman definiert sich durch eine Rückkehr zum Récit, und wie in dieser wenn auch nur pseudo-traditionellen Erzählweise formale Inauthentizität nachweisen, wo sich der klassische Roman selber durch ein inauthentisches Moment auszeichnet, welches darin besteht, dass er von der geschichtlichen Chronologie der Ereignisse abweicht, wobei jeweils interessiert, wie er dies tut. Wie ist es also möglich Inauthentizität bzw. die Tatsache Lüge formal zu charakterisieren?

¹²⁹ Mecke, Jochen : *Le degré ...* in : Borso : *Moderne(n) der Jahrhundertwende*, a.a.O. und *Le roman nouveau*, in : *Lendemains* 107/108, a.a.O.

Authentizität kommt von 'authentés', was soviel wie Herr, Gewalthaber, der etwas mit eigener Hand, aus eigener Gewalt vollbringt, bedeutet, auch Urheber. 1211 wird Authentizität für die Zertifizierung der Echtheit von Handschriften gebraucht. Man hat hier den entscheidenden Bezug zur Kategorie der Fälschung. Im 14. Jahrhundert wird authentisch für die Echtheit von Personen angewandt, um deren Autorität zu bestätigen.

Noch in unserer Zeit darf das authentischste Kunstwerk höchste Anerkennung erwarten, was aus der Genieästhetik des Sturm und Drang herrührt. In Museen muss historische Originalität von Gegenständen gewährleistet sein, sollen diese als authentische bezeichnet werden. Walter Benjamin stellt in seiner bahnbrechenden Studie *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* Abweichungen von dieser Art Dogma fest. Im 16. Jahrhundert bezieht sich Authentizität auf Echtheit und Originalität von Äußerungen, Schriften und Gegenständen. Im 18. Jahrhundert bekommt dieses Konzept eine ethische Komponente, die dadurch bestimmt ist, dass menschliche Entscheidungsfindung seit Descartes Cogito allein dem individuellen Denken und Willen unterstellt ist. Das Ich allein vermag Echtheit zu garantieren, was schließlich mit Freuds Entdeckung des Unbewussten seine Infragestellung erfährt. Verwunderlich ist, dass Freuds Theorien für die Kulturen der Lüge im Nouveau nouveau roman keinerlei Berücksichtigung erfahren. Im 18. Jahrhundert kommt es zu einer Betonung der Wichtigkeit des Subjektes, was den Beginn des modernen Individualismus im Gegensatz zum religiösen Moralismus ankündigt.

Bei Rousseau und Herder wird die Einzigartigkeit und Originalität (Originalgenie, Sturm und Drang, der göttliche Schöpfer) jedes Individuums in Abgrenzung zu den anderen ('all humans are created free and equal') zum Kriterium höchster Schöpfungskraft. Aus diesem Individualitätskonzept erwächst überdies die Forderung, dass der Mensch nur sich selbst Rechenschaft ablegen müsse. Ähnliche Überlegungen gibt es schon bei Kant, welche Nietzsche in seiner Schrift *Wie die wahre Welt endlich zur Fabel wurde*¹³⁰ so zusammenfasst, dass die wahre Welt laut Kant zwar nicht erkannt werden könne, aber ihre Idee bereits ihre Wahrheit garantiere, Analoges gilt für die Wahrheit des Individuums, siehe auch das Individuum als unzerstörbare Monade. Der Mensch setzt sich in seiner Authentizität in Differenz zu seinen Mitmenschen. Authentizität beinhaltet ein Differenzierungspostulat gegenüber anderen, was gleichzeitig den Imperativ: 'werde der, der Du bist' impliziert. Sartre kennt das Konzept der ethischen Authentizität, für welche Redlichkeit, Aufrichtigkeit, Eigentlichkeit das Synonym ist. Der Mensch ist geworfen in die Welt ohne Vorherbestimmung. Daraus folgt, dass er allein und 'zur Freiheit verurteilt' die Verantwortung für sich und seine Handlungen trägt.

Der authentische Mensch entwirft sich selbst und damit auch andere. Aus der Verbergung der Wahrheit vor sich selber folgt eine Unaufrichtigkeit, welche bei Nietzsches als Unredlichkeit bezeichnet wird. Aus dieser folgt die Inauthentizität des Menschen. Die Authentizität führt zum Engagement in der Literatur, welches sich der Verantwortung stellt, eine Wahl trifft und sich in der Literaturgeschichte positioniert (Verortung). Uneigentlichkeit ist nicht dasselbe wie Lüge. Lüge ist eine dem Lügner bekannte Wahrheit, um den Belogenen absichtlich zu täuschen. Die Uneigentlichkeit ist definiert durch den Satz: 'je masque la vérité', ich verschleierte die Wahrheit. In diesem Zusammenhang möchten wir folgendes anmerken: besteht Eigentlichkeit in der Literatur darin, dass sie nicht weiss, was sie sagt und dadurch sagt, was sie nicht weiss? Und besteht folglich dann Uneigentlichkeit in der Literatur, dass sie nicht sagt, was sie weiß und dadurch weiß, was sie sagt?

¹³⁰ Nietzsche: *Wie die wahre Welt endlich zur Fabel wurde*, in: ders.: *Götzendämmerung*.

Der Begriff der Authentizität konnotiert Wahrheit und Unverfälschtheit. Eine Kritik dieses Konzeptes kann man auch in dem Buch *Der Wille zur Wahrheit* von Foucault heraushören, für den dieser wie alles lediglich ein epistemologisches Phänomen und dazu da ist, 'Dispositive der Macht' zu gewährleisten, die damit operieren unter einem suggerierten Geständniszwang dem 'Verhörten', sei es dem Beichtenden oder auch Psychoanalysierten, ein Geheimnis, eine identitätsstiftende Wahrheit abzurufen, die womöglich gar nicht existiert. Die Authentizität in der Moderne hat mit der Entstehung eines autonomen literarischen Feldes und der Autonomisierung der Schriftsteller zu tun. Nicht mehr den Gesetzen des Marktes gehorchend, kreiert Kunst ihre eigenen Marktgesetze. Es kommt zu einer Anhäufung von symbolischem Kapital, welches die Anerkennung garantiert, sowie zu einer Aufspaltung in *bourgeoise* und *avantgardistische* Kunst.

Gemäß Bourdieu sucht die Jugend eine gealterte Avantgarde abzulösen und zu überbieten, um Autorität, Eigenwert, neuen Ort im literarischen Feld zu bestimmen. Die Avantgarde ist vornehmlich durch zwei antagonistische Kräfte charakterisiert: Destruktion und Konstruktion, Negation und Affirmation, 'nihilisme' und 'futurisme'. Die Generationenfolge ist eine der wesentlichen Vermittlungsversuche von individuellen und kollektiven zeitlichen Aporien.

Aus der **beständigen Überbietung und gleichzeitigen Negation des literarischen Feldes** ergibt sich **eine Institutionalisierung von Literatur**. Die Normgebung, was Literatur ist, wird durch die herrschenden Avantgarden bestimmt. Das System Literatur im System der Gesellschaft wird gemeinhin als relativ autonom und zunächst sich konstituierend in der Auseinandersetzung der Werke untereinander gesehen. Die Positionierung gegenüber anderen Werken legitimiert sich durch Innovation, was den paradoxalen Zustand einer **Tradition des Neuen** erzeugt.

Wir möchten die Ausführungen von Brandstetter ergänzend zu diesem entscheidenden Sachverhalt ein längeres Zitat aus der *Ästhetischen Theorie* von Adorno anfügen:

„Die Kategorie des Neuen hat einen Konflikt hervorgebracht ... zwischen dem Neuen und der Dauer ... Schein dessen, woran der Tod nicht heranreicht ... Nicht bloß reaktionäre Rancune bewirkt den Schrecken darüber, dass die Begierde nach dem Neuen die Dauer verdränge ... Die Bemühung dauernde Meisterwerke zu schaffen, ist zerrüttet ... Was Tradition kündigt, kann schwerlich auf eine rechnen, in der es bewahrt wäre. ... produktiven Perioden scheint der Gedanke an Dauer fern gelegen zu haben. Wahrscheinlich wird er akut erst dort, wo Dauer problematisch ist und die Kunstwerke, im Gefühl ihres latent Unkräftigen, daran sich klammern ... „Auch das Schöne muss sterben!“ (F. Schiller: *Nänie*) ... Ohne Reservat negative Kunstwerke parodieren heute das Tragische. ... Im Begriff der ästhetischen Dauer überlebt ... die *Prima philosophia*, die sich in isolierte und verabsolutierte Derivate flüchtet, nachdem sie als Totalität hinab musste ... Offensichtlich ist die Dauer, welche die Kunstwerke begehren, auch nach dem festen überlieferten Besitz gemodelt; Geistiges soll Eigentum werden wie Materielles, Frevel des Geistes an sich selbst, ohne dass er doch dem zu entgehen vermöchte. Sobald die Kunstwerke die Hoffnung ihrer Dauer fetischisieren, leiden sie schon an ihrer Krankheit zum Tode ... Manche Kunstwerke höchster Art möchten sich ... an die Zeit verlieren, um nicht ihre Beute zu werden ... [Es] wären nach dieser Idee die Zeitkünste Schauspiel und Musik zu deuten, [als] Widerspiel einer Verdinglichung, ohne die sie nicht wären und die sie doch entwürdigt. [Ebenso sind Strategien der Inauthentizität dem Authentizitätskonzept verhaftet und dürfen vorerst lediglich als Antithese bewertet werden] ... Entschlüsse sich Kunst der einmal durchschauten Illusion des Dauerns; nähme sie die eigene Vergänglichkeit aus Sympathie mit dem ephemeren Lebendigen in sich hinein, so wäre das einer Konzeption von Wahrheit gemäß, welche ... ihres Zeitkerns sich bewusst wird. ... Ist alle Kunst Säkularisierung von Transzendenz, so hat eine jegliche Teil an der Dialektik der Aufklärung. Kunst hat dieser Dialektik mit der ästhetischen Konzeption von Antikunst sich gestellt; keine wohl ist mehr denkbar ohne dies Moment. Das sagt aber nicht weniger, als dass Kunst über ihren eigenen Begriff hinausgehen muss, um ihm die Treue zu halten [was unsere

Neuen Autoren in Frankreich tun]. Der Gedanke an ihre Auflösung tut ihr Ehre an, indem er ihren Wahrheitsanspruch honoriert. Gleichwohl drückt das Überleben der zerrütteten Kunst nicht nur das Cultural lag aus, die allzu langsame Umwälzung des Überbaus [Destruktionen die allzu lange auf sich warten lassen- wie Rimbaud sagt] ... Kunst hat ihre Resistenzkraft [wie sich an unseren Neuen Autoren zeigt] daran, dass der verwirklichte Materialismus auch seine Abschaffung, die der Herrschaft materieller Interessen wäre. [Solange der Materialismus nicht verwirklicht ist, besteht die Herrschaft materieller Interessen und dadurch auch die Kunst als Ausdruck von diesen.] Einen Geist, der dann erst hervorträte, antezipiert Kunst in ihrer Schwäche [Kunst zeigt den Zustand nach dem Ende des Materialismus]. Dem entspricht ein objektives Bedürfnis [welches den Zustand der Welt in seinem Verhältnis zum Zustand der Erlösung bzw. der Utopie veranschaulicht haben möchte], die Bedürftigkeit der Welt, konträr zum subjektiven, heute durchaus nur ideologischen Bedürfnis des Menschen nach Kunst [zur Bildung, Aufklärung, und Zerstreuung]; an nichts anderes als an jenes objektive Bedürfnis vermag Kunst anzuknüpfen.“¹³¹

Letzteres würde bedeuten, dass entweder von einem Ende der Utopien nicht gesprochen werden kann, weil es Kunst noch gibt, oder dieses 'objektive Bedürfnis' von etwas anderem abgelöst wurde, eventuell von dem Bedürfnis nach Inauthentizität. Der authentische Erneuerungszwang garantiert die Vormachtstellung. Die Kategorie der Neuerung darf als zentral gelten. Authentizität und Geltung werden erzielt durch ästhetische Überbietung. Dies hat zunächst zur Folge eine Tabula rasa, dann die eigenen Neukonstruktionen. Der Bruch mit der Tradition erzeugt die **Autorität des Neuen**, welches seinerseits eine neue moderne Tradition begründet.¹³² Es kommt zu Autorität durch Eigentlichkeit. Das moderne Kunstwerk wird legitim, indem es sich selbst begründet und Identität jeweils aktuell stiftet durch totale Negation des Vorangegangenen.

Die Moderne ist gekennzeichnet durch die **Norm der Normdurchbrechung**, welche durch eine **Absetzbewegung und Innovation** im Allgemeinen gekennzeichnet ist. Dies führt aber zur **Verringerung des Raumes ästhetischer Innovation**, was durch einen **Strukturwechsel im literarischen Feld durch Authentifizierung** kompensiert werden kann.

Durchbrechung von Erwartungshorizonten wird erwartet. Die Tradition der Moderne ist die Innovation. Neue Authentizität wird erreicht durch **praktizierte Poetik der Autoren, programmatische Schriften und theoretische Traktate**, welche zum unabdingbaren **Beiwerk zum Verständnis der Kunst**, welche durch **das undurchschaubare Erhabene** charakterisiert ist, werden. Authentizität und Neuerung befinden sich aber **im Spannungsfeld zur Scheinhaftigkeit der Literatur**. Kann fiktionale Literatur überhaupt authentisch sein? Diese Frage wird wichtig im Hinblick auf den Retour du récit. Authentischsein in der Moderne bedeutet also **Überwindung von Lüge und Schein**, welche -unserer Ansicht nach- durch die Rückkehr zum Erzählen erneut beschworen werden, was als eine Tilgung der Momente von Antikunst in den Kunstwerken des Nouveau romans und Rückkehr der Kunst zur Dialektik der Aufklärung gewertet werden könnte und zweifelsohne die Kunst ihres letzten Wahrheitsanspruches berauben, aber auch sie als neokonservativ ausweisen würde. Hat man es mit einer Entpolitisierung der Kunst zu tun?

Die **Repräsentation des Realen** wird seit Balzac geleistet, aber dem haftet der **Makel der Illusion von Wirklichkeit** an. Dadaismus und Surrealismus bekämpfen die **scheinhafte Seinsweise der Kunst** unter dem Postulat der Authentizität und weisen darauf hin, dass **Kunst als Säkularisierung von Transzendenz** an der Dialektik der Aufklärung teilnimmt.

¹³¹ Adorno, Theodor Wiesengrund: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1998, 14. Auflage, S. 48-51.

¹³² A.a.O.: S. 38: "In einer wesentlich nicht-traditionalistischen Gesellschaft ist ästhetische Tradition a priori dubios. Die Autorität des Neuen ist die des geschichtlich Unausweichlichen. ... ästhetisch schürzt im Neuen sich der Knoten von Individuum und Gesellschaft ..."

Seitdem ist keine Kunst mehr möglich ohne dies **Moment der ästhetischen Konzeption von Antikunst**. Im Namen der Wahrheit des Unbewussten, des Traumes und anderer irrationaler Momente, die **nicht zu entmythologisieren** sind, muss Kunst seine eigenen Grenzen überwinden. Dadurch gewinnt sie Authentizität, denn automatisches Schreiben ist authentisch. Authentizität entwickelt sich also aus der **Kritik der Avantgarden an der bürgerlichen Kunst**, die im Zeichen der Dialektik der Aufklärung steht.

Eine entscheidene Strategie der Antikunst besteht in dem **Versuch einer Rückführung der Kunst in Lebenspraxis**. Dies kann nur dadurch geleistet werden, dass **Realitätswahrnehmung aufgebrochen und verändert** wird. Weiterhin soll durch Antikunst versucht werden, die **Uneigentlichkeit** dem Leser vor Augen zu führen. Das Projekt der historischen Avantgarden **Dadaismus und Surrealismus** findet schließlich in der **Literatur des Engagement** seine Fortsetzung, welche die Authentizität garantiert. Der Mensch soll in der Situation der Entscheidungsfindung gezeigt werden, wie die Philosophie Sartre programmatisch verkündet.

Erstmals mit **Proust** wird der auktoriale Erzähler inauthentisch. Der Nouveau roman versucht dies mit seinen **minutiösen Beschreibungen**, welche **photographische Exaktheit** verlangen können und einen entschieden intermedialen Charakterzug aufweisen, zu kompensieren. Der **Blick** wird zum Ordnungsprinzip im Schreiben, so dass die Authentizität nicht durch die Histoire, sondern durch **Zelebrierung des literarischen Stils** geleistet wird.

Wichtig wird ein Moment, welches bereits in den historischen Avantgarden zu einer Innovation wurde, das des Manifestes bzw. des literarischen Programms. Je nach diesen kommt es zu verschiedenen Authentizitäten, ein Phänomen, welches dem verglichen werden kann, das aus der Universalgeschichte viele einzelne Geschichten werden lässt, bzw. dem, das einen Metadiskurs in den Wissenschaften nicht mehr aufkommen lässt. Scheinhaftigkeit und Lügenhaftigkeit von Literatur bekundet sich in der Absicht zu täuschen. Je nach Meinung ist die Literatur fähig bzw. nicht fähig zu lügen. Platon zufolge lügen die Dichter, während Imitation für Aristoteles etwas Menschliches ist. Für letzteren ist die Wahrheit zu sagen nicht Aufgabe des Dichters, sondern was geschehen könnte, nicht was geschehen ist, soll der Dichter sagen, also das Wahrscheinliche nach Aristoteles.

Hieraus folgt, Dichtung ist keine Lüge, weil sie nicht das Geschehene mitteilen soll, sie erhebt keinen Anspruch auf Referenzilisierbarkeit. Fiktionale Aussagen brauchen also keinen Wahrheitswert haben. Es besteht kein Realitätsanspruch. Der Anspruch auf Wahrheit machte Dichtung zur Lüge, aber deren höchster Zweck ist die Neuerschaffung der Wirklichkeit durch Schreiben. Ist der sogenannte 'Fiktionsvertrag', der darin besteht, dass der Rezipient so tut, als ob er die Dichtung als Wahrheit annimmt, wodurch diese erst ihre Wirkungen entfalten kann, notwendig oder überflüssig? Diese Frage führt zu denen, inwieweit Fiktionen lügenhaft sind und wie es in Hinblick auf die Umdeutung der Referenzbereiche steht. Die moderne Authentizität manifestiert sich nicht in der Dissimulation (Entschleierung) der Fiktionalität der Literatur, sondern in der **Arbeit an Gestaltungsmitteln**. Authentische Kunstwerke scheinen nicht gelogen zu sein, aber sie müssen nicht wissenschaftlich sein. Wären authentische Kunstwerke die Wahrheit, dann würde diese samt dem Schein das Kunstwerk selber aufheben (Adorno).

Teil 2:

In zeitgenössischer Kunstproduktion und Kunstkritik ist ein Hohn gegenüber allen Ansprüchen individuellen Schöpfungstums festzustellen. Die Strukturen der Kunst haben zur Bedingung, dass sie **Medium des Scheins** ist, wodurch es zu einer Art **Transzendenz des Werkes** kommt. Erstmals mit Poe und Baudelaire, den Begründern der Moderne, kommt es

zu einem konzentrierten, planmäßigen Charakter der künstlerischen Produktion. Zunehmend Interesse gewinnt auch der kognitive **Status des Geschmacksurteils**. Im Neuesten Französischen Roman zeichnen sich **Dezentralisierungstendenzen** ab, die dadurch zustande kommen, dass die Autoren an verschiedenen Orten leben und arbeiten. Es besteht eine **Ablösung der avantgardistischen Überbietungsstrategien**. Zu dieser kommt es durch ein **selbstreflexives Spiel** der inauthentischen Inszenierung. Das Postulat moderner Innovation wird nicht erfüllt. Die Autoren entziehen sich dem avantgardistischen Paradigma durch Entliterarisierungs- und Entdifferenzierungsprozesse. Die authentische Innovation wird aufgrund einer radikalen **Verantwortungslosigkeit**, die das Gegenteil von Authentifizierung ist und sich von der Sartreschen Uneigentlichkeit herleitet, abgelehnt (Sartre).

Die **Beliebigkeit und Verspieltheit** postmodernen Schreibens geschieht weniger aus einer freien Wahl als aus Relevanz. Eine diffuse Stellungnahme rührt aus diffusen gesellschaftlichen Verhältnissen her. Wir meinen, dass die Anything-goes-Poetik aus dem Bedürfnis nach einem herrschaftsfreien, von der Wissenschaftlichkeit unabhängigen Diskurs herrührt. Die Inauthentizität des Schreibens bekundet sich als **Recycling traditioneller und moderner Schreibweisen**, welche sich unter anderem durch **Unglaubwürdigkeit, Inszenierung und Spiel** bestimmt. Eine authentische Schreibweise charakterisiert sich als **Wahrhaftigkeit des Produzenten** gegenüber sich selbst und dem Rezipienten. Wir möchten ergänzen, dass wir seit Nietzsche bereits wissen, dass 'nichts wahr und alles erlaubt ist'. Die authentische Darstellung weiß ihren Darstellungscharakter zu verschleiern, geschieht dies nicht, dann aufgrund von fehlender Kompetenz, Motivation, Möglichkeit. Inauthentizität als ästhetische Lüge impliziert die Inszenierung. Wenn sie nicht der Sartreschen 'mauvaise foi' anheim fallen will, muss sie unglaubwürdig und **sich ihrer inszenierten Inauthentizität bewusst** sein. Wir fügen hinzu, dass man es hier mit einem dialektischen Spiel von Wahrheit und Lüge zu tun hat, was aber nur Sinn macht, wenn eine 'wahre Welt' als existierend angenommen wird.

Eine Kritik am Authentizitätskonzept, welches Lügenhaftigkeit und Schein in der Kunst bekämpft, lässt sich auch mit dem **Vergleich von Kunst und Spiel** leisten. Schiller sieht im Spiel die eigentliche Natur des Menschen sich widerspiegeln. Im *15. Brief der ästhetischen Erziehung* philosophiert er über die Rolle des Spielelements in der menschlichen Kultur: Das Spiel ist freiwillig, orts- und zeitgebunden, es hat Regeln, ist **Ziel in sich**, anders als das gewöhnliche Leben (Huizinga). Für Caillois ist das Spiel freiwillig, nichtvorhersehbar, **ökonomisch interesselos**, reglementiert. Dieses gilt ähnlich für die Kunst. Für den Autor von *Wahrheit und Methode* stimmen Kunst und Spiel in ihrer Struktur überein. Spiel ist die Seinsweise des Kunstwerkes selbst. Dennoch ist Ernst im Spiel. Das Spiel hat eine mimetische Komponente, was den Vergleich mit der Kunst nahelegt. Das Sichdarstellen ist das wahre Wesen des Spiels und auch des Kunstwerks (Gadamer). Literatur ist ein inszenierter Diskurs, ein Spielmodell, ein Modell spielerischer Rollenübernahme (Warning).

Die Produktion der Avantgarde-Literatur folgt der **Spielregel der Illusion** (Bourdieu). Es soll zu einer **Integration der Illusion in die Struktur** selbst der Romane kommen, jedoch nur als Tour de force moderner und traditioneller Schreibverfahren. Modernes und traditionelles **Material wird wiederverwendet**, um Inauthentizität zu inszenieren. Das bedeutet Anything goes, Recycling, aber was ist der Effekt dabei? Bewirkt die Inauthentizität das Anything goes oder dieses jenes und woher kommt das Anything goes? Aus der Postmoderne ist zu vermuten und diese darf als Ergebnis des unvollendeten Projektes der Moderne verstanden werden. Es werden strukturelle Analysekategorien verwendet, das heißt, es wird gefragt, wie dieses Material wiederverwendet wird, eine Gestaltung erfährt und welche Möglichkeiten sich für diese Verwertung ergeben.

Ausführungen zu **Methodik und Argumentation in den Romanen** geben Aufschluss über rhetorische Strategien, welche als Überredungskunst dem Wahrheitspostulat entgegengesetzt sind. Aus Kohärenz- und Gültigkeitsgründen ist es bei Untersuchungen über inszenierte Inauthentizität ratsam, nur Romane der Autoren zu verwenden, weil ihre Strategien je nach Programmatik und individueller Poetik wechseln.

Teil 3: Zum Problem der Postmoderne:

Moderne ist nicht Modernismus. Postmoderne ist nicht Postmodernismus (Zima). Im Französischen unterscheidet man 'postmodernisme' und 'postmodernité'. In unseren Untersuchungen geht es um **literarische Ausprägungen von Postmoderne**. Ist Postmoderne eine neue Epoche oder nur eine Ästhetik? Postmoderne muss in Bezug zur Moderne gesetzt werden. Wichtig werden vor allem Lyotards Überlegungen zur Postmoderne. Postmodernes muss nicht von Modernem unterschieden sein. Postmoderne dient zur Bestimmung der Gegenwart. Ihre Gehalte sind nicht völlig neu. Postmoderne besagt nicht **Novismus**, sondern Pluralismus. Pluralismus gab es schon in der Antike, im Mittelalter und in der Neuzeit. Er wird in der Postmoderne dominant und obligat, in der Moderne ist er nur sektoriell verbindlich. Die postmoderne **Pluralität** ist radikaler als jede andere vorherige und wird zur Grundverfassung.

Fiedler und Barths Postulat, dass alles möglich und alles erlaubt sei und Lyotards programmatische Ausdrücke, 'incrédulité à l'égard des métarécits' (das Ende der Großen (Meta-)Erzählungen) und 'le principe d'un métalangage universel est remplacé par celui de la pluralité de systèmes' (das Prinzip einer Metasprache, eines Metadiskurses wird ersetzt durch das einer Pluralität der Systeme) dürften die postmoderne Situation am kürzesten und treffendsten charakterisieren. Gegen das Pluralismushauptkennzeichen der Postmoderne ist aber von Seiten der Literaturtheoretiker zu bemerken, dass der Roman schon immer polymorph und polyglott verfasst war. In diesem Zusammenhang ist es dienlich auf den **Verflechtungscharakter von Postmoderne und Moderne** hinzuweisen. Die Postmoderne kann keine Epoche sein, die alles hinter sich lässt, aber sie erteilt der **Verbindung von Ausschließlichkeit und Überholung**, wie sie für die Moderne charakteristisch sind und in der Metapher vom avanciertesten Material zur Darstellung gelangt, eine Absage.

Postmoderne kann auch als **Metamoderne** begriffen werden. Sie negiert nicht Moderne, weil sie sonst nur deren Bewegung fortsetzen würde, sie durchbricht nicht einstige Normen, sondern **bricht mit der Norm der Normdurchbrechung**. Moderne bricht mit der Tradition und **Postmoderne bricht mit dieser ,Tradition des Neuen'** und schreibt so die Moderne fort, sie ist also 'hinter' der Moderne und setzt deren Prinzip auf einer 'höheren' Ebene fort. So ist sie Meta-Moderne. Die Pluralität des postmodernen Romans verfolgt also nicht nur die Absicht die Merkmale des Genres zu erfüllen, sondern gezielt die Direktiven der modernen Écriture zu **subvertieren**. **Die neue Situation verlorener Ursprünglichkeit und Originalität macht, dass das Neue nicht mehr als radikale Absetzung in Erscheinung tritt, sondern unter veränderten Bedingungen und mit anderem Anspruch.**

Postmoderne ist nicht das apokalyptische Ende der Moderne, sie deckt einen Konsens zwischen fortschrittlichen und apokalyptischen Versionen der Geschichte auf. Die moderne Historiographie behält die Form der apokalyptischen Historiographie bei, während sie deren Inhalt negiert. Diese These darf gewagt werden in Hinblick auf einen transzendenten Punkt, von welchem aus nach jeder Geschichte diese erzählt, verstanden und interpretiert werden kann. Die Postmoderne geht aus einer Transformation der zeitlichen Struktur der Moderne hervor. Man spricht von mehreren Postmodernem, dennoch ist es nicht sinnvoll einen Katalog von postmodernen Stilmerkmalen zur Wesensbestimmung der Postmoderne heranzuziehen. Postmoderne versteht sich nur bedingt als Réécriture, von modernen und traditionellen

Formen. **Das Anything-goes-Paradigma der Postmoderne und das Innovationsparadigma der Moderne sind unvereinbar.** In der Postmoderne kommt es zu einer **Synchronität der Stile** statt zu dem Modell einer **Diachronität und Entwicklung** derselben. Postmoderne propagiert statt einer Einheit des Stiles eine Einheit der Funktion. Statt authentischem Tiefgang bekommen **Oberflächlichkeit und 'hybridité minimaliste'** Geltung für die neuen Romanciers.

Unter **‚renarrativisation‘** versteht man eine Form der ‚réécriture‘. Sie gilt als postmodern bezüglich der Romanform, ebenso wie die Rückkehr zum Erzählen. Die Rückkehr zum Erzählen kommt in den Formen der Réécriture und des **‚déguisement‘** vor. Letzteres meint die **spielerische Wiederverwendung narrativer Genres**. Der 'roman déguisé' täuscht den Leser von Anfang an. Die **Ironie** ist das verbindende Element zwischen Réécriture und Déguisement. **Abwesenheit von Theoretisierung, Verweigerung von Geschichte oder Geschichtlichkeit** ist postmodern. Es kommt zu dem Phänomen des 'réévaluation du passé'. Von rückwärtsgewandter Schreibweise kann aber nur im Sinne von Dekonstruktionen, Parodien und ironischen Neuschreibungen moderner Vorläufer gesprochen werden. Der Retour du récit kommt vor allem bezüglich historischer Romane und als 'nouvelle fiction' in phantastischen Geschichten vor. Der Retour du sujet in der 'nouvelle autobiographie' und als Écritures ludiques bei Perec, oder aber als neue 'voix du monde' bei Bon.

Weitere Merkmale des Postmodernen Schreibens wären:

- Diskontinuität und Metatextualität (im Vergleich zur Moderne eine veränderte Verwendung der Intertextualität in Form von postmodernen Verweisen als Wiederverwertung und Quellenverwertung)
- Renarrativisation ('mode de la revisitation des formes du passé' bei der Nouvelle autobiographie)
- Diskontinuität (Formen der Collage, Fragmentierung und Hybridität)
- Réécriture und Entliterarisierung (wiederverwertete Formen, Stile, Schreibweisen, Inhalte der Moderne und Tradition, inauthentisches Schreiben als Form der literarischen Lüge; die Réécriture macht Moderne zu Metamoderne)
- Paradoxe im literarischen Feld (müssen im Zusammenhang mit einem Prozess der Literarisierung verarbeitet werden)
- Material aus der Moderne, traditionelle Techniken werden zu literarischen Kunststückchen.

Inauthentisches Schreiben darf als Ende der Innovationsnorm gewertet werden. Aber die Literatur muss nicht verstummen, trotz der Erschöpfung der Mittel zu literarischen Neuerungen. Dies kann durch einen spielerischen Umgang mit vorhandenem Material kompensiert werden. Es gibt eine **neue Erzählbarkeit von Welt**. Die Rückkehr zum Erzählen wird zu einem zentralen Merkmal der Postmoderne. Sie ist aber **reflektiertes Erzählen**, welches seinen Entstehungsprozess offenlegt und sich der Bürde der Tradition, dass immer schon erzählt worden ist, bewusst ist. Die **Wiederverwendung von Stilen**, die sich in funktionaler Hinsicht nach den erzählerischen Kategorien von Modus und Frequenz (siehe oben Kapitel Genette) anordnen, soll die Strategien inszenierter Inauthentizität fassen. Besonders narrative Kategorien machen Funktionsanalyse postmoderner Romane möglich. Die inszenierte Inauthentizität ist **Verweigerung der Innovation und Unplausibilität der Funktion des angewendeten Materials oder Codes**. Dadurch tritt eine Form der **Unglaubwürdigkeit** ein. Die Wirkung postmoderner Fiktionen führt zu dem Vergnügen, die erzählte Geschichte nicht als glaubwürdig annehmen zu müssen.

3. PRAXIS-TEXTKORPUS

3.1. FRANÇOIS BON - INHALTSANGABE

3.1.1. *LIMIT* (ROMAN 1984)¹³³

Im Vorspann, bevor die eigentlichen fünf Teile des Romanes beginnen, kommen vier verschiedene Männer zu Wort, die einen Inneren Monolog in der Ich- und in der Du-Form führen. Die vier kurzen Kapitel des Vorspanns sind mit den Vornamen des jeweiligen Herrn überschrieben. In den fünf anderen Teilen werden die Erzähler des Inneren Monologs nicht mehr eigens benannt, so dass man aus den gegebenen Einzelheiten erst herausfinden muss, um wen es sich handelt. Die vier jungen Männer sind etwa zwischen 20 und 30 Jahren. Sie unterhalten diverse Beziehungen zueinander, die dadurch bestimmt sind, dass sie Mitglieder einer Band gewesen bzw. noch immer sind, dass sie in der selben Firma arbeiten, miteinander wohnen, der eine die Schwester eines anderen zur Frau hat, und sie alle in irgendeiner Weise mit einer Krankenschwester namens Monique zu tun haben. Die Zeit des Romans ist zyklisch, er beginnt und endet mit dem Satz von Monique gegenüber Joël: «Du bist auch nicht besser als die anderen.» (16; 170) Offenbar sind die beteiligten Personen auf dem Selbstzerstörungstrip. Arbeitslosigkeit, Heroinsucht, Arbeitsunfälle, Seitensprünge, Abtreibung, Selbstmord, Unversöhnlichkeit, inneres Totsein und Beziehungslethargie zeugen von Ausweglosigkeit. Die Gründe scheinen darin zu liegen, dass die vier Männer in narzisstischer Überheblichkeit sich überschätzen, einzig dem Gesetz ihres Herzens folgen, zu keiner großen Aussprache miteinander bereit sind.

Bon beschreibt eine Generation, die, um sich selbst zu behaupten, die Flucht in die Selbstzerstörung antreten muss, wobei der Rock'n Roll, Fußball, Drogen, und die souveräne Schweigsamkeit Mittel sind, um die eigenen Positionen aufrechtzuerhalten. Als erstes kommt Joel zu Wort, welcher für seine Band lebt, er wird im Militärdienst acht Monate früher entlassen. Alain, der es als technischer Zeichner am weitesten gebracht hat und der Freund von Monique ist, wird vornehmlich an seinem Arbeitsplatz dargestellt. Yves, eine Art ‚Symptomträger‘, ist arbeitslos, heroinabhängig, hat einen schweren Augenunfall, und darf bei der Krankenschwester Monique nur den Lückenbüßer spielen. Joly, der Monique, die Frau seines Erzfeindes Alain, schwängert, ist der Schwager von Joel, hat zwei kleine Kinder, und auch einen schweren Arbeitsunfall, der seine Gesichtszüge entstellt, gehabt. Beim Fussballspielen kompensiert er, ähnlich wie Joel bei seiner Band, alle Unbill der Realität. Monique wird abtreiben, Joly seine Frau verlassen, Alain Selbstmord begehen.

1. Teil:

„«Du bist auch nicht besser als die anderen.» ... «Ich jag mir ne Kugel durch den Kopf.» [sagt Monique zu Joël].“ (16)

Joël: „Hinter Dir der verlässliche Beat.“ (17)

*

Yves beim Vorstellungsgespräch: „Nein im Moment haben wir nichts (18) ... Und morgen am Freitag, hab ich meinen Laster ... Montag, Mittwoch und Freitag, Gemüseboxen [schleppen] (19)

Joël: „Zähe Masse zwischen dem Metall der Saiten“ (20)

Monique: „«Ja, ich jag mir ne Kugel durch den Kopf ...»“ (21)

*

¹³³ Wir folgen Bon, François : *Limit*. Roman. Manholt Verlag, Bremen 1986. Die Zahlen in runden Klammern verweisen auf die Seitenzahlen in eben genanntem Buch.

Joly: „Bei der Notaufnahme hat es angefangen [das mit Monique] ... Freistoß für uns (21) ... «Die Welt ist klein», hat er nur geantwortet, Alain ... auf der gleichen Penne, aber kaum dass man sich über'n Weg läuft“ (22) Joly hat einen Arbeitsunfall. „Wir haben den Gegner im Griff.“ (23)

Alain und sein Chef bringen Yves ins Krankenhaus. (24) „«Was machst denn du hier»“ fragt Monique Alain.

*

Alain: „Ein Traum, heute nacht: ... Sie hatte mir ein kleines Plastikspielzeug geschenkt ... «Weißt du denn nicht, dass ich mich umbringen werde!» ... Monique: «Alain, Alain ...» ... Straße, in der gerade Bordelle aufmachten ... eine Messerstecherei ... Musiker ... Ich erkenne Joël ... Dann sehe ich ihn, Joly ... vielleicht ein Toter“ (26-28)

*

Joël: „Das Instrument [gemeint ist die Gitarre] flach am Bauch ... stramm schlägt das Schlagzeug den Beat ... «Sag mir, wohin ich gehe, sag mir, woher diese Angst in meinem Herzen kommt“ [Songtext] (29ff)

*

Yves gegenüber Joel, der ihn im Krankenhaus besucht: „«... in der Schreinerei, kam Joly oft vorbei. Alain hat mich nicht besucht, im Krankenhaus, um Monique nicht zu begegnen. Aber Joly kam äußerst regelmäßig, jeden Tag. Und folglich kam auch sie, ... Ich, ohne sie zu sehen, da ich noch den Verband über den Augen hatte.»“ (33)

*

Joly: „Pass auf ihren Stürmer ... auf dem Kassettenrecorder, dem von Yves ... spielt nicht mehr Gitarre, der Zeichnerling [Joly fühlt sich von Alain verraten, weil dieser länger als er die Schule besuchen und so einen besseren Beruf als Zeichner erlernen konnte, weiter hat Alain zwar die Band mit gegründet, weshalb ihn Joly kurzzeitig anerkannt hat, dann ist er aus der Band ausgetreten, weil er womöglich mit den Leuten nicht mehr so viel zu tun haben wollte, worin für Joly ein weiterer Verrat zu bestehen scheint. Joel, der später als Alain zur Band gestoßen und nun der Leader ist, ist überdies Jolys Schwager]. ... Und Tor!“ (33-36)

*

Alain: „Seit ich bei Yves pennte ... Dann hatte sie angerufen [vermutlich ist Monique gemeint, die ihn oder Yves anruft]“ (37)

*

Yves: „Die Arbeitslosigkeit ... als ich dann Alain aufnehmen musste [vermutlich hat letzteren Monique aus der Wohnung geschmissen]. (40)

*

Joel: „Beim Spielen denkst du nicht an die Noten ... «Erklär mir dieses Elend, sag mir den Sinn der Welt ...» ... Tanzt doch, ihr Boys und Girls ... Unsere Texte, wir schreien sie ... **in der Musik gibt's keine Hierarchien** ... meine Gibson [damit ist seine Gitarre gemeint] klingt immer edel ... «Oh befrei mich von der Angst ...»“

*

Teil „2“:

Joly: „Schreit nicht mehr, der Torwart ... Ein Rahmen mit zwei Griffen ... Mit dem rechten Fuß dann das Pedal drücken ... Dann 30 Kilo wenden [erzählt von seiner Arbeit in der Fabrik] ... Gibt keinen Grund für Dich [Innerer Monolog in der Du-Form] zu heiraten. Wir [er und die Schwester von Joel] kannten uns schon lange bevor wir anfangen zu reden, über irgendwas, über die einfachsten Dinge. Dennoch hatten wir sofort begriffen, alle beide. Dinge, über die man nicht spricht ... Ich brachte sie nachhause, Joels Schwester ... [ihre Eltern laden ihn zum Mittagessen ein] Mehr als ein Jahr lang, immer dieses Schema ... Quatschen einfach so ... sein Leben wie im Kino sehen, aber alles als Ganzes, weil dieser Augenblick da, der gegenwärtige, alles bündelt, was du erzählst, es erklärt, sogar ein bisschen übertreibt ... [Joly wird] zum festen Freund gegen seinen Willen [er besucht sie drei Monate

lang nicht mehr zuhause] Sie wollte ein Kind, ich hatte es nicht so eilig.“ Er bereut keinen von seinen beiden Knirpsen. Sie heiraten. „Das Spielfeld ... Und der Ball, ich nehme ihn an! ... Eine Welt für sich das Spielfeld.“ (44-49)

*

Alain liebt seinen Beruf als Zeichner, sieht sich selber als „Perpektivenbastler“, beschreibt seinen morgendlichen Toilettengang. Er fragt sich: „Was muss passieren, dass sich was ändert. Abhauen müsste man. Keiner von uns ist losgezogen ... Betriebe, Häuser ... Parkplätze, alles zubetoniert ... Einkastete Welt ... Innerlich kotzt es dich an [er meint seine Angepasstheit im Beruf, hat wahrscheinlich ein schlechtes Gewissen gegenüber Joly] ... Kopf hoch Hosen runter [Fortsetzung der Toilettenszene]. Die innere Welt gegen diese eingekastete ... Ihren [den der Mitarbeiter in seinem Büro] Weg ... konntest du nicht gehen, allein deine Anwesenheit klagt sie an, trennt sie von den Gewissheiten eines Lebens, in dem man auf jedes Erfassen der Zeit verzichtet, um ihren Stillstand nicht wahrzunehmen. So tun als ob ... Den Kopf hochhalten [ist] die erste Möglichkeit, den Kopf nur innerlich hochhalten die zweite ... Wieder einmal geflohen [ist Alain vor den anderen]. (49-53)

*

Joly: „Seither dreht er [Alain] mir den Rücken zu [im Betrieb] diese Typen wissen was ein Ball ist ... der Ball, seine Magie: du legst los, alles ist möglich ... Wir, an unseren Maschinen, sind nach außen abgeschottet. Yves hatte ich gefragt ... ob Alain ihn auch mal besucht habe. «Nein ...»“ Joly geht zu Yves nachhause, um dort Kassetten für den Kranken zu holen. Eine Matratze liegt am Boden. Als er danach Alain auf der Straße begegnet, wird ihm klar, dass dieser dort wohnt. (56-58)

*

Joel: „Meine Gitarre ... sie braucht keinen Verstärker ... Ein Leben, das trotz aller Versprechungen auf ewig in Schach gehalten wird ... «Hast keine Zukunft ... bist als Verlierer abgestempelt, von Anfang an werden dir Steine in den Weg gelegt, also lass es doch gleich sein ...» (59-61)

*

Yves: „Der Groll des Ausgeschlossenseins ... die Arbeitslosigkeit ... Du sitzt im Käfig ... Wer ist dieser Tote dessen Maske man mir aufgezwungen hat [dem Erzähler wird während seines Fieberdeliriums das Photo eines toten deutschen Schauspielers entgegengehalten]? Ich bin ganz und gar, oder besser gesagt, ich bin einfach zu einem Toten geworden ... Mein ganzer Körper ... wie gelähmt ... die Sprache dieses Toten [deutschen Schauspielers] Nicht die Bohne wert, was ich von meinem Gymnasiumsdeutsch noch weiß ...“ (52-66)

Der Erzähler erhebt sich wie ein Schlafwandler. Er hat Fieber. Ihn erfasst abermals „diese Lähmung“, dann ganz. (66) Die Szene mit dem Menschen, der sich auf ihn gelegt hat, ist ein Traum gewesen. Er kann die Rückkehr seiner Visionen nicht verhindern, er fragt sich: „Wer ... ist dieser deutsche Schauspieler, der soeben gestorben ist?“ Im Traum antwortet man ihm auf Deutsch: «Du! Du! Du!» ... Decke aus Beton und Nebel eines einzigen Labyrinths, auf immer wie neu ... Endlose Büroetagen.“ (67-68)

*

Joël: „«Was sie dir anzubieten haben, ist zum Kotzen ... mein Verstärker ... «... du hast nichts, zu verlieren.» ... Dann einander gegenüber, ein Hahnenkampf ... «An der Sologitarre, Joel, auch Höllenjo genannt ...» ... Sie hat nicht gemeutert, deine Gibson ... Sie wollen was geboten kriegen für ihr Geld, man schuldet es ihnen auch, gibt es ihnen, wenn Du danebengreifst, werden sie die ersten sein, die auf dem Seiltänzer herumtrampeln.“ (68-72)

*

Joly: „Eine Kälte um dich plötzlich ... du rennst ... bildest einen Block mit den andern im 16-m-Raum ... «Angreifen» brüllt der Torwart ... Die Form, die du gefüllt und aufgestampft hast, geht aufs Fließband ... Dort habe ich angefangen ... Gelernter Kupferschmied, kann man nicht viel mit machen in einer Gießerei ...«Joly, he, Joly, nimm ihn!» Ja, der Ball ist für dich

... Mein Ältester, zweieinhalb Jahre ... macht ... schon mit dem Ball herum ... Unsere Kleine, mit ihren 18 Monaten ... Kinder verändern dein ganzes Leben ... Und warum hat sich die Ehe so festgefahren, wenn nicht dadurch, dass wir uns nichts gegönnt haben ... als es uns um die Ohren flog [gemeint ist der Unfall, der sein Gesicht entstellt hat].“ Der Erzähler hat dabei Verbrennungen davongetragen und ist ohnmächtig geworden, hat bei seiner Hochzeit „noch den Arm in der Schlaufe“, will in der Fabrik nach seiner Genesung eine andere Tätigkeit. Während dem erzählten Fußballspiel bekommt er die gelbe Karte. (72-81)

*

Alain: „Seine [Jolys] verbrannte Fresse, ich kann sie nicht mehr sehen. Obwohl wir uns nicht erst seit gestern kennen ... Waren schon damals zusammen, in der Penne, beide waren wir Interne. Fing nicht gut an ... es begann mit einem Streit, und es endet wohl auch mit einem. Und als ich einen Monat später meine Gitarre angeschleppt habe, war er wie verwandelt ... Er hat schon vor mir angefangen zu malochen, klar: als technischer Zeichner bist du zwei Jahre länger auf der Penne ... im Betrieb haben wir uns angefreundet ... sind oft ausgegangen ... als er dann seine Gnädigste kennenlernte, haben wir uns aus den Augen verloren. Als es bei mir mit Monique anfing, hat man sich wieder öfter gesehen ... da man sich im Leben auf der gleichen Etage befand. Sein Unfall ... war nicht seine Schuld, genauso wenig wie bei Yves. Aber der ist noch gut weggekommen, während der andere ein Andenken ... für immer im Gesicht hat. Auch wenn jeder Narben hat. Irgendwo hat jeder eine ... Und vielleicht besteht bei mir das Gezeichnetsein darin, dass meine Fresse ohne Spuren ist. Technisches Zeichnen ... Wände mit denen man dich umstellt hat, die sich gegen deinen Willen in die Haut eingekerbt haben. Und warum wäre es sonst schon schiefgegangen mit Monique. Sie kam vom Schwangerschaftstest ... Es war sicher ... «Es gab keinen anderen ... Frag mich nicht ...» Yves hatte mir lang und breit vom Krankenhaus erzählt, aus dem er gerade entlassen worden war, hatte mir von seinen Tagen erzählt, an denen er nicht sehen konnte und von ihren Gesprächen zu dritt. «Aber doch nicht etwa Joly, sag mal ...» Sie hat nichts darauf geantwortet ... «Bei seiner kaputten Fresse», sagte ich. Und sie: «Eben deshalb». Am nächsten Tag bin ich zu ihm gegangen. «Komm mit.» Es folgt eine Auseinandersetzung, auch körperlich, aber keiner von beiden wird verletzt. (81-86)

Teil „3“:

Joel: „Ich konnte nicht leben ohne die Bühne ... Wenn Knete nötig war, hab ich's aufgetrieben ... Aber fürs Essen reicht es ... Wir haben angefangen, ohne alles ... die Clique aus der Penne: ein Schlagzeuger, jetzt mein Schwager und Alain. Dann haben beide das Spielen gelassen ... Ich war ... ein Spätzünder ... Die Gruppe stand ... ein Song ist jedes Mal ein Mysterium ... «Exil der Straße» [Songtitel] ... was das wohl wird in Uniform ... Sie begannen mit der Schermaschine ihre Feier ... Grundausbildung ... Manöver ... du kriechst ... «Man hält sich wohl noch für einen Herren!» ... was du alles gesoffen hast, bloß um durchzuhalten ... die Grundausbildung ging zu Ende ... deine Lippen und eine Kippe, um dein ganzes Selbstbewusstsein dran zu hängen ... «entlassen»: acht Monate früher.“

Joel wohnt danach erst einmal bei seiner Schwester und Joly, welche einen Monat vorher geheiratet haben. Nach einer Party, auf der alle von der Clique gewesen sind, zieht Joel wieder zurück in seine ‚Garage‘. „Diese Illusion von der sich Yves nicht gelöst hat, mich hat sie gezwungen, weiter vorwärts zu gehen.“ Yves soll in die Gruppe aufgenommen werden. Er ist von Beruf Faulenzer und auch gerade vom Militärdienst zurückgekommen und möchte in den öffentlichen Dienst. Yves „schaute wieder bei mir [Joel] vorbei, mit seinem kleinen Bündel, und abends teilte er sich mit mir die Garage, während er tagsüber abhaute, ohne zu sagen, was er machte oder wohin er ging ...“ Yves hat keinen Hunger, er läßt Laster ab, wird immer dünner, Joel findet ihn in einer Kneipe in der Ecke sitzend. Als er ihn ohrfeigt und dieser nicht darauf reagiert, durchsucht er seine Taschen und findet „eine angebrochene Schachtel Valium, einen Löffel ... und die Spritze.“ Yves hat genug Knete. Der Sänger ihrer

Band hat ihm das Zeug verkauft. Joel ruft Alain an, um Yves da rauszuholen. Monique redet mit Yves. Alain verschafft ihm einen Job in seiner Firma. Yves hat einen Arbeitsunfall. Nach fünf Monaten hat er sich noch immer nicht erholt und hat noch hin und wieder einen „Flattermann“, gemeint sind Entzugserscheinungen, offenbar vom Heroingenuss stammend. Bei einem Zwischenfall auf der Straße wird Yves von zwei Männern festgehalten, die ihn der Polizei übergeben wollen. Joel haut Yves in letzter Minute da raus, bevor die Bullen anrücken. Yves erklärt sich, scheint einen Rückfall gehabt zu haben. (87- 118)

Teil „4“:

„Ein Glas, das hinunterfällt, es zerbricht nie beim ersten Berühren des Bodens ... Nach dem zweiten Aufprall ... zerbricht es ... Und dass wir die Generation des zweiten Aufpralls sein würden.“

Teil „5“:

Yves ruft Monique an, will zwischen ihr und Alain vermitteln. Er hat Monique getroffen, als sie in ein Krankenhaus gegangen ist, in dem sie nicht arbeitet. Yves wartet auf sie. Sie kommt eine halbe Stunde später wieder. Monique muss eine Woche darauf wieder in dieses Krankenhaus. Yves begleitet sie auch das zweite Mal zur „Gynäkologischen Sozialstation“ und lädt sie danach in ein Café ein. Zehn Tage später findet die Abtreibung statt. (152-155)

*

Joly: „Wie hätte sie [seine Frau] es [dass Monique von ihm schwanger ist] aber nicht erfahren können ... Schuld, nein. Was solls, wer könnte Richter sein.“ (156) Er geht nachts gegen seine Gewohnheit noch drei Stunden weg und trinkt drei Cognacs. „«Rühr mich nicht an»“ sagt seine Frau. „Und das seit fünf Monaten. Eines Abends kam Joel ihr Bruder, zum Essen. Beiläufig ... erzählte er von Monique ...“ Seine Frau geht daraufhin in die Küche zurück, was Joel nicht auffällt. Joly und Joel reden über Alain, es könnte sein, dass er zu diesem Zeitpunkt bereits Selbstmord begangen hat. „Und falls Alain wirklich eine Dummheit gemacht hat ... dieser Augenblick, in dem er, Alain, untergegangen ist, falls ...“ Joly erzählt im Inneren Monolog noch von seinem letzten Fußballspiel.

*

Joel: „Explosion [während einem Gig] der Bassist hat ... seine Gitarre weggeworfen ... die Kumpel des kleinen Rothaarigen, der eins drauf gekriegt hatte [kommen und machen einen Tumult, dann geht das Konzert weiter]. (162)

*

Yves: Monique ist vor der Operation in der Gynäkologischen Sozialstation zusammengeklappt. Monique zieht um. Yves bietet seine Hilfe an. Yves sieht nur noch die Möglichkeit zu warten. (163f)

*

Monique erzählt Joel von der Abtreibung. Sie ist inzwischen umgezogen. Joel ist in ihrer Wohnung. Monique spricht weiter über die Abtreibung. Beide sitzen im Dunkeln und kommen sich näher. Joel bleibt zum Schlafen und kommt auch die folgenden Abende zu ihr. „Monique hat am Montag Nachtdienst und wir hatten unsere Proben ... Alain ist tot; sie hatte ihn gefunden, in einer Ecke auf dem Boden seines Badezimmers sitzend. Die Augen weit aufgerissen, die sie nicht zu schließen wagte ... «Sah kaum älter als 15 aus ... Monique wird das verstehen müssen [dass er nichts weiter von ihr will] ... Dass sich bei mir ... seit so langer Zeit nichts von dem Weg unterschied, den Alain gegangen war, jeden Augenblick zu seiner Handlung [Selbstmord] bereit.»... «Du bist auch nicht besser als die anderen» [sagt Monique zu Joel].“

Letzterer fühlt sich gegen seine Willen allein. (164-170)

Ende des Romans LIMIT

3.1.2. *EINGESCHLOSSEN* (ROMAN 1984)¹³⁴:

In diesem Roman wird die Zeit erzählt kurz nachdem ein junger Mann mit Namen Serge Buzon aus dem Gefängnis entlassen worden ist. Er kehrt zurück zu seiner Mutter, welche auf einem einsamen Bauernhof nahe dem Meer zusammen mit ihrem Vetter Brocq und ihrer geistig zurückgebliebenen Tochter Louise lebt. Zu erfahren ist, dass die Mutter Hunde züchtet. Brocq ist Lumpensammler. Michel Raulx, der gleichzeitig mit Buzon aus dem Gefängnis entlassen worden ist, darf einige Zeit mit zu diesem kommen, bis er weiß, wo er hin soll. Als Buzon wieder eine Anstellung gefunden hat, bezeichnenderweise als Aufseher in dem Gefängnis, in welchem er drei Jahre ‚eingeschlossen‘ gewesen ist, endet der Roman. Einziges nennenswertes Ereignis in der Gegenwart ist der Besuch einer nahegelegenen Klosterruine von Buzon und Raulx. Im Zuge der Erzählung kommt es zu der Aufklärung der Ereignisse, die zur Inhaftierung von Buzon führten, es wird das durch kosmische Zyklichkeit geprägte, eintönige Landleben geschildert.

Der Roman besteht aus einem Prolog, zwei Hauptteilen und einem Epilog. Es kommen abwechselnd Buzon, seine Mutter, sein Onkel Brocq und Michel Raulx in ihrem Bewusstseinsstrom bzw. Innerem Monolog in der Ich-Form zu Wort. Die Kapitel sind mit dem Namen der Person überschrieben, welche gerade erzählt. Man hat es, weil die Erzählperspektive zwischen den Personen wechselt, mit einer Multiperspektive bzw. multiplen Fokussierung zu tun. Im Gegensatz zu den psychologischen Romanen des 18. und 19. Jahrhunderts, in denen die Multiperspektive häufig ist, kommt es in *Eingeschlossen* nicht zu einer Einmischung und Vermittlung eines auktorialen Erzählers, wenn die Sichtweise einer Romanfigur verlassen und die einer anderen angenommen wird. Diese Erzählperspektive wird von Asholt mit dem Terminus ‚Polyphonie der Stimmen‘ gekennzeichnet.

Wir haben versucht, die Fragwürdigkeiten beim Rezeptionsvorgang der ersten Seiten von *Eingeschlossen* wiederzugeben, woran man sehr gut den besonderen Stellenwert der Ästhetisierung der Lebenswelt der Bonschen Helden erkennt.

Der ‚Prolog‘ beginnt damit, dass irgendein Erzähler, es wird sich sehr schnell herausstellen, dass dieser die Mutter von Buzon ist, eine Frage stellt, es steht aber nach dem Satz kein Fragezeichen. Es kommt zu einer philosophisch-ethischen Frage, die als solche zu diskutieren wäre, da sie mehreres impliziert: „Denn wer weiß schon, was die Menschen verdirbt ... Es kommt einfach über sie, sind [es fehlt da „sie“, um Alltagssprachlichkeit zu zeigen, der Erzähler charakterisiert sich damit als Sprecher eines Soziolektes; diese entschuldigende Frage entspringt womöglich aus einem Vergehen, soll aber vor allem die Frage nach den Gründen abwehren, für eine psychoanalytische Interpretation würde sich hier bereits ein ‚Widerstand‘ manifestieren, welcher das ‚Material‘ als bedeutend für die Deutung ausweist; im weiteren Verlauf der Erzählung werden wir sehen, dass alle Beteiligten die Vergangenheit verdrängen, nicht aus ihr lernen, und deshalb nicht nach zureichenden Gründen fragen wollen; ihre besondere Redeart und ihr ganzes Handeln ist geprägt durch Strategien der verhinderten Erinnerung und Vergangenheitsaufarbeitung;] plötzlich wie von der Tarantel gestochen [die Kenntnis von der Tarantel: letztere ist eine Spinne, wird jemand von ihr gestochen, fängt er wie toll an zu tanzen bevor er stirbt; ‚von der Tarantel gestochen‘ bedeutet soviel wie fremdgesteuert, nicht mehr Herr über sich zu sein, ohne Schuld für die eigenen Handlungen zu sein, keine Willensfreiheit mehr zu haben]. Diese beiden [Assoziationssprung; wer ist gemeint?] wer weiß [wieder diese Redewendung vom 1. Satz] wohin sie gegangen sind. Treiben sich herum. Und auch wenn ich seine Mutter bin. Und [die Konjunktion „und; ... und

¹³⁴ Bon, François: *Le crime des Buzon*, Paris: Editions de Minuit 1984; dt. *Eingeschlossen*, Bremen: Manholt 1988.

... und ... und“ markiert eine Aneinanderreihung, welche Dinge nebeneinander ohne hierarchische Ordnung bestehen lässt] der andere [einer von oben genannten beiden, die irgendwo hingegangen sind, scheint gemeint], den er mir ins Haus gebracht hat [warum? Womöglich um ihm Zuflucht zu gewähren], wie lang wird er wohl bleiben. [Wieder fehlt das Fragezeichen]. Hier bin ich in meiner Kindheit groß geworden, [Tautologie, weil man in seiner Kindheit notwendigerweise groß wird] hat Serge gesagt, auf diesem Felsen [Teil für das Ganze] Es ist schön [gemeint könnte damit der Ort aber auch das Wetter sein, was man erst im nächsten Satz erfährt], hat der andere zurückgegeben [direkte Rede wird nicht durch Anführungszeichen gekennzeichnet], einen weiten Blick hat man hier. Gewiss das Wetter war schön. Doch wenn man immer hier lebt guckt man nicht ständig in die Luft, dafür ist keine Zeit [meint die Orte des Alltags, die man nicht als schön empfindet, weil man vor lauter Arbeit dazu keine Zeit hat; die ausgelobte Schönheit der Landschaft darf auch als Kategorie des Naturschönen im Hinblick auf ihre nicht geringe Bedeutung für die Theorie der Kunst Anspruch auf Interesse verlangen¹³⁵]. Man [das ‚uneigentliche Man‘ von Heidegger, welches keine ‚eigentliche Zeitverantwortung‘ hat] gönnt sich nichts [warum wäre zu fragen? Weil man durch die Arbeit verdrängen möchte!]. Die Hunde [der Sprecher bzw. Erzähler spricht hier, als ob jemand diese schon kennt bzw. spricht nicht zu jemanden, sonst würde er sagen „Unsere/meine Hunde“ bzw. distanziert sich durch das „die“ bereits von den Hunden, das heißt er liebt sie nicht, wie jemand sonst Hunde liebt], wie viel [im Deutschen würde man sonst sagen „soviel“] sie auch bekommen [warum sagt der Erzähler das? Assoziationssprung! Steht in welchem Zusammenhang zu vorherigem? Ist wie motiviert? Der Erzähler lenkt hier gewissermaßen auf ein anderes Thema, um sich nicht weiter mit dem vorherigen auseinandersetzen zu müssen.] sind nie zufrieden [dies trifft normalerweise auf Menschen zu; es handelt sich um eine ‚Projektion‘ bzw. eine ‚Verschiebung‘ von Gedankeninhalten, welche Menschen betreffen, auf Tiere; ‚Projektion‘ und ‚Verschiebung‘ bezeichnen in der psychoanalytischen Theorie einen Angstabwehrmechanismus] obwohl ich ihnen gut [es müsste richtiger heißen: viel] zu fressen gebe [Gefräßigkeit der Hunde; Nahrungsbeschaffung für Hunde kann zu einem Problem für Hundebesitzer werden; ‚Hundefutter ist teuer‘; den Hunden kommt ein besonderer Stellenwert im Roman zu; hundebesitzende Leute sind einsam, misanthropisch, wollen sich abschotten, vor anderen schützen, haben zuweilen Feinde, bekunden einen Willen zum Rückzug aus der Gesellschaft; weil sie sich durch ihre Mitmenschen betrogen fühlen, wenden sie sich Tieren zu, welche ‚ehrlicher‘ sind; auch der rousseauistische ‚retour à la nature‘ (Zurück zur Natur!) dürfte hier mitschwingen, darüber hinaus muss ein Bezug zu der antiken Philosophenschule der ‚Kyniker‘ angenommen werden, was soviel bedeutet wie „die Hunde“, woraus auch die Bezeichnung ‚Zyniker‘ abgeleitet worden ist]. Wie soll ich denn zu Rande kommen, wenn sie mich nicht einmal vorlassen [also die Erzählerin ist aller Wahrscheinlichkeit nach gerade beim Hundefüttern in einem Hundezwinger und denkt sich das Bisherige in einem Inneren Monolog; Tiere kennen keine Scham, sind gierig]. Recht viel Mühe, die man sich gibt [sind die Hunde gemeint?] für so wenig Nutzen, und bei den beiden [sind die Hunde gemeint und sind es also nur zwei, oder sind die beiden Männer gemeint?], recht viel Mühe für nichts und wieder nichts. Zu viel Mühe für diese Lumpen [sind ihr Sohn und sein Freund gemeint?] und auch wenn er mein Bub ist [jetzt ist es raus, von ihren Gedanken über die Hunde kommt sie auf die beiden zu ‚sprechen‘; aber kommt nur der andere aus dem Gefängnis und ihr Sohn nicht? doch! erfährt man aber erst später]. Er [gemeint ist der Sohn, Serge Buzon] hat bis zur Woche vor der Entlassung gewartet, um mir seinen [Redewendung, um nicht zu sagen „den“ oder „einen“, weil ihr Sohn ihr womöglich noch nie einen Brief geschrieben hat bzw. weil man in solchen Kreisen normalerweise sich keine Briefe schreibt]. Brief zu schreiben. (7)

¹³⁵ Wiesengrund Adorno, Theodor: Ästhetische Theorie, in: Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt am Main 1972, Kapitel „Das Naturschöne“, S. 97 – 122.

Brocq, der Vetter

[von der Mutter und die 4. Person, welche in den beiden sich anschließenden Hauptteilen des Romanes in einem Stream of consciousness in alternierenden Kapiteln zu Wort kommen wird, die 1. Person, die dies tut, ist die Mutter, die 2. der Sohn mit Namen Serge und die 3. ist „Der Andere, dieser Michel Raulx“, auf Seite 9 ist noch von Louise, Serges Schwester, die Rede, welche aber nicht in einem Bewusstseinsstrom zu Wort kommt]. (8)

Die Hauptpersonen des Romans haben noch schwarz-weiß Fernseher (9), was auf starke Armut oder ‚Altmodisch-Sein‘ und ‚Zurückgebliebenheit‘ hinter gesellschaftlichen Entwicklungen hinweist. Solcherart Zurückgebliebenheit muss immer auch im Sinne von „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“, wie diesen Begriff Ernst Bloch¹³⁶ verwendet, verstanden werden. Die Hauptpersonen haben entweder keine Gelegenheit mit den Anderen gleichzeitig zu sein oder aber kein Interesse daran. Es ist vom Kaninchenschlachten, einem der wenigen bemerkenswerten Ereignissen, die Rede. (10) „Denn so was [gemeint ist „der Andere, dieser Michel Raulx“; obwohl sie ihn noch gar nicht weiter kennen kann, sagt die Erzählerin „dieser“, eine Ausdrucksweise, die wir höchstens noch aus der Sprache unserer Großeltern her kennen, was ein weiterer Beweis für den konservativen, provinziellen Geist der Erzählerin sein dürfte] mag ich nicht in meinem Haus.“ (13) Es ist von dem Beruhigungsmittel „Valium“ die Rede und es ist natürlich zu fragen, worüber man sich zu beruhigen hätte? (13)

Exkurs: Trauerarbeit und unvollendetes Projekt der Moderne:

An dieser Stelle kommen wir nicht umhin, uns zu fragen, warum der Autor solches verfasst? War er selber im Gefängnis und versucht Vergangenheit aufzuarbeiten? In Wolfgang Asholts Bestandsaufnahme der neuesten französischen Literatur wird Bon mit anderen unter der Kategorie „Trauerarbeit der Moderne“¹³⁷ näher charakterisiert. Offenbar übernimmt die ganz persönliche, individuelle Trauerarbeit der Helden Bons, wie wir sie in allen seinen Erzählungen vorherrschend finden können, die kollektive, deren Notwendigkeit sich im Zuge der unerfüllbaren Utopien des Projektes der Moderne eingestellt hat. Wir möchten darauf hinweisen, dass die ‚Trauerarbeit‘ ein psychologischer Begriff ist, der von Freud in die Theorie eingeführt worden ist. Für Freud kommt es zu Trauerarbeit, wenn geliebte Menschen gestorben sind. Sie ist unabdingbar für einen Abzug libidinöser Besetzung von dem jeweiligen Verstorbenen und die Übertragung dieser libidinösen Energie auf andere Personen, die noch im Leben stehen. Der Begriff Trauerarbeit steht im Zusammenhang mit der psychoanalytischen Theorie und Praxis, welche den Menschen für die Kultur erschaffen will, hinter ihm darf ein normatives Erinnerungskonzept erkannt werden, welches ‚Pathologien der Vernunft‘ therapieren helfen bzw. verhindern soll. Darüber hinaus gibt er die Richtlinie ab, um die Geisteskrankheit des manisch-depressiven Irreseins definieren und abgrenzen zu können.¹³⁸ Freud unterscheidet normale, pathologische Trauerarbeit und Melancholie. In ersterer löst sich der Lebende von dem geliebten Verstorbenen, wie wir oben bereits ausgeführt haben. In zweiterer besteht ein Ambivalenzkonflikt, der Lebende vermag seine Libido durch Trauerarbeit nicht von dem Verstorbenen abzulösen. In der Melancholie identifiziert sich der Lebende mit dem verlorenen Objekt.¹³⁹ Warum die Epoche der Moderne Trauerarbeit zu leisten hätte, wäre zu fragen? Zum einen führen die Imperative der Avantgarden zu einer schnellen Erschöpfung gestalterischer Möglichkeiten auf dem Gebiet der Kunst, zum anderen ist es der Moderne bisher nicht möglich gewesen ihr ‚Projekt‘ zu

¹³⁶ Bloch, Ernst: *Ungleichzeitigkeit und ihre Pflicht zur Dialektik*, in: *Erbschaft dieser Zeit*, a.a.O.

¹³⁷ Asholt, Wolfgang: *Der französische Roman der 80er Jahre*, Darmstadt 1994, S. 113.

¹³⁸ Freud, Sigmund: *Trauer und Melancholie*, in: *Gesammelte Werke*, I, S. 299, siehe auch ders., *G. W.*, X, S. 442-443 u. S. 430.

¹³⁹ Laplanche/Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, 2. Band, Frankfurt, 1980, S. 512f.

vollenden, wie dies Jürgen Habermas behauptet und deshalb für Konsensfindung durch eine ‚Theorie des kommunikativen Handelns‘¹⁴⁰ plädiert. In der Moderne kommt es durch die ‚Dialektik der Aufklärung‘ zu einer Auflösung der Religion. An deren Stelle tritt die Rationalität, die sich verabsolutiert. Die Moderne wird zur Kritik an sich selber. Dennoch glaubt Habermas, dass eine Selbstbegründung der Moderne aus Vernunft immer noch möglich ist. Notwendig ist ein revidierter Vernunftbegriff. Während Bon noch zwischen Moderne und Postmoderne zu stehen scheint und durch die Trauerarbeit seiner Récits versucht das Projekt der Moderne aufrechtzuerhalten, wobei die Trauerarbeit zur Revision des Vernunftbegriffs dient, scheinen Houellebecq und Beigbender sich bereits mit dem gescheiterten Projekt der Moderne abgefunden zu haben. Dass sie dabei nicht umhin kommen, neokonservative Formen der Écriture anzuwenden, dürfte klar sein.

Weiter in *Eingeschlossen*:

Wir machen einen Sprung in der Lektüre zu den entscheidenden Ereignissen. Es tauchen wundersame Namen auf, der von „Ashemedai“, der von einer „Bibel Ashmodi“, der von „Azi“, was „Gier“ zu bedeuten hat, der von Buzyanta, was „Faulheit“ bedeutet, der von Angra Maynyu, welcher den bösen, arglistigen, und dickköpfigen Geist meint. (93) Es kommt weiter zu einer detaillierten, ziemlich ekelhaften Beschreibung, wie Brocqs Kater eine Maus frisst. (94) Brocq erzählt von seiner Zeit, als er bei den „Zuaven“ gewesen ist. Zuaven sind Söldner, die türkisch-orientalische Uniformen tragen.

„Es war 1945, Brocq [der Erzähler Brocq, der in der Art eines Bewusstseinsstromes erzählt, erwähnt zuvor noch einmal eigens seinen Namen, eine Geste, die bezeugt, dass er stolz auf seinen Namen, bzw. den seines Vaters ist, und somit auch stolz auf sich selber] war an diesem Tag 31 Jahre alt geworden, und es war mein 5. Jahr in Zornhof [Brocq spricht von diesem Ort, als müsste man ihn kennen; er ist ergo 1914 geboren und hat seit 1940 bei dieser Zuaveneinheit gedient]. (95) Die „Schlafheilerin X trieb böse Geister aus ...“ (95) Aus dem Zusammenhang ist zu schließen, dass Brocq schielt. (95) „Brocq war 20, sie schon um einiges älter ... sein Auge ist erblindet ... Chail ein Dorf ... [man hat ihn] zu den Zuaven gesteckt ... man hat ihn 10 Jahre lang nicht mehr gesehen ... [Brocq ist dann selber so ein Wunderheiler geworden, denn er sagt von sich:] Brocq legt die Hand auf und es ist vorbei (96) ... Sein ganzes Leben ist Brocq nie zum Arzt gegangen ...“ (97) Dann stöbert er in seinen Papieren, was sagen soll, dass er in dem Altpapier kramt, das er auf seinen Streifzügen als Lumpensammler aufgelesen hat. (97) Brocq ist vielleicht ‚Kollaborateur‘ gewesen, das heißt er hat im 2. Weltkrieg während der Besatzungszeit der Deutschen in Frankreich 1942 bis 1945 mit den Deutschen kollaboriert. Kollaborateure sind nach dem Krieg schlecht angesehen gewesen, was ein Grund für seinen Lumpensammlerberuf, aber auch für die isolierte Stellung der ‚Familie Buzon‘ sein könnte. (97) „Und er zeigte auf Berlin ... die unsichtbaren Flugzeuge dröhnend die schweflige Luft zum Erzittern brachte [im 2. Weltkrieg]“ Es kommt zur Erwähnung der Städte und Ortschaften: „Loos, Melun, Toul, Riom, Beaune, Poissy, Muhlouse, Tresne, Haguenau, Rennes, Quimper“. (99) Man ist als Leser erstaunt soviel über die französische Provinz in der französischen Literatur zu erfahren.

Dass man nicht gerade redselig ist und gewisse Signifikanten besser nicht hochkommen lässt in dem Kreis der Personen um Serge Buzon, dessen Verbrechen in *Eingeschlossen* (Titel der Originalausgabe ist: *Le crime de Buzon*, was wörtlich übersetzt ‚Buzons Verbrechen‘ heißen müsste) erzählt wird, beweist folgender Imperativ, der für fast alle irgendwie charakteristisch und kategorisch zu sein scheint: „Es ist besser für dich, wenn Du den Mund hältst...“ (100) Nun muss es aber nicht nur die ländliche Verstocktheit dieser Leute sein, die sie so

¹⁴⁰ Habermas, Jürgen: *Kleine politische Schriften*, Frankfurt 1981, S. 444.

misstrauisch und oberflächlich sein lässt. Wie wir später in den Untersuchungen von Semsch sehen werden, geht es bei Bon auch um Diskretion. Wir nehmen in diesem Zusammenhang einen Bezug zu der Kategorie des ‚Geheimnisses‘ an, welches von Zeit zu Zeit eine Veröffentlichung erfahren muss. Als Verurteilter hat Buzon einen besonderen Bezug zu dem Verschweigen von Dingen. Das von Wissenschaftlern der Spieltheorie untersuchte ‚prisoner’s dilemma‘ bestätigt die Rechtmäßigkeit und Wahrheit des Ehrenkodexes unter Ganoven: was auch geschieht ‚dicht zu halten‘. Einen Mitgefangenen zu belasten kann zwar Vorteile haben, aber keine so großen wie alle Beteiligten haben, wenn sie ‚den Mund halten‘.

Auch in dem Theaterstück von Bon: *Mit dem Toten vier* spielt das ‚Familiengeheimnis‘, das sich auf eine im zarten Alter bereits verstorbene Schwester bezieht, eine zentrale Rolle. Mehr wie belanglose Informationen werden noch immer nicht gegeben: „Und du siehst wie alt ich bin: 30 Winter, heut genau ... A hatte Träume, in denen er schrie, seit $\frac{3}{4}$ Jahren ...“ (100) Dies ist erschreckend, weist aber nur auf weitere Signifikanten hin, die in diesem Fall ein gewisser A hütet und nicht preisgeben will. Die Erwähnung von „Morsezeichen“ als Metapher für eine besondere Sprache, durch die man sich austauschen kann, ohne dass unliebsame Zuhörer etwas davon erfahren würden, kommt der These entgegen, dass Bons Thematik sich um Erinnerungen dreht, die man besser für sich behält oder auch nicht. (101) Der folgende Satz dürfte dies bestätigen: „...wenn das Medikament wirkt ... und die Erinnerung ist in einen Schatten getaucht ...“ (103) Dann kommt es auch zu „Visionen“ und zur Wahrnehmung von „verschachtelte(r) Architektur“ (103), die auf eine Labyrinthproblematik hinweist. Kommt es durch den Beruhigungsmittelabusus zwar kurzzeitig zu einem Eintauchen in die Geborgenheit einer Ur- oder Traumzeit, vermag diese Massnahme doch auf Dauer keinen Ausgang aus dem Labyrinth der Zeit zu garantieren. Hier endet der „I. Teil: Aeshma“.

Wir befinden uns nun im II. Hauptteil des Romans, welcher nach der Druidenpriesterin Velleda benannt ist (siehe auch unten). Serge gibt von seinem Kumpel Folgendes zum Besten: „Raulx er hatte sich in alte Geschichten verstrickt ... Man lebt im Augenblick [gemeint ist, wenn man im Gefängnis ist]. (111) Serge befindet sich mit Michel Raulx gerade bei der Besichtigung der Klosterruinen und bedenkt in seinem Inneren Monolog: „Dort [gemeint ist die Klosterruine] habe ich geschlafen als Bub hatte mir Buzon am Abend zuvor gesagt.“ (111) Serge und Raulx: „... sahen das Meer vor uns ...das Wetter schlägt um [Zeit ist in *Eingeschlossen* weniger durch Linearität, sondern durch Zyklizität gekennzeichnet] ... [die beiden Zellengenossen betrachten] die Mauerreste der ehemaligen Abtei ... das nackte Gerippe eines gotischen Fensterkreuzes.“ (112) Die Ruine als idyllisches, romantisches Symbol, an welcher die Zeit vorübergegangen ist und ihre Spuren hinterlassen hat, in welcher Zeit, Vergänglichkeit und Geschichte am Naturhaftesten erscheint, verweist in ihrer Fragmentarität auf die verloren gegangene Ganzheit der persönlichen Identität. Es ist von „eine(r) Grube“ die Rede, von Serges Mutter, wie sie mit den Quecken umgeht, worin wir eine weitere Bestätigung für die These einer in diesem Roman vorherrschenden zyklischen Zeit, der der Jahreszeiten, Zeit der Pflanzen, der Aussaat-, Pflanz-, und Erntezeit, sehen. „Einem Maulwurf, dem steckt man ein Stück Stacheldraht in sein Loch ...“ bemerkt Serge gegenüber Raulx. Sadismus gegenüber Tieren ist nicht selten bei Knaben und vorpubertären Jugendlichen anzutreffen, dass Serge allerdings solche Dinge noch mit Stolz zum Besten gibt, lässt auf Entwicklungsrückstand, Fixierung, Regression im Dienste des Ich schließen, aber auch auf Phasen tiefster Ohnmacht und Hilflosigkeit, in denen es einzig möglich ist, die gestaute Aggressivität an noch hilfloseren Kreaturen, nämlich Tieren, auszulassen. Serge zeigt weitere Kenntnisse aus dem Landleben: Wenn man „2 Jahre lang nicht mehr [an die Quecken geht] und im 3ten sprießt es überall.“ (113)

Serge Mutter: „«Und vergiss auch nicht, dem Vetter zu danken» ... Alles andere sonst war der Rede nicht wert ... Es gibt Vollmond [Hinweis auf die Gezeiten] die Hunde sind wie toll ... -Freilich, sie spüren es [hier fragen wir uns, was mit einem solchen Satz, noch dazu in einem Roman, gesagt werden soll? Offenbar fällt der Mutter das besondere Verhalten der Hunde auf und sie erklärt es sich durch das Wechseln der Mondphase, wodurch sie einen Bezug zu abergläubisch-magischen Denken bekundet, was im Zeitalter der Aufklärung als ungewöhnlich gelten darf, aber selbst unter der europäischen Landbevölkerung unserer Tage noch weit verbreitet zu sein scheint; bei solchen Anachronismen müssen wir also von einer willkürlichen Ungleichzeitigkeit, in dem Sinne, wie diesen Begriff Ernst Bloch¹⁴¹ verwendet hat, ausgehen. Zwar wird ‚Ungleichzeitigkeit‘ bei Bloch als reaktionär angesehen werden, doch scheint sie hier im Dienste der Selbstbehauptung zu stehen und der einzige Ausweg in einer ‚double-bind‘-Situation zu sein.] ... Doch stand nichts in den Zeitungen weit weg ist es [das Verbrechen ihres Sohnes] geschehen. «Das Unkraut [gemeint ist damit ihr Sohn wegen seinem Vergehen] ... man hat die Pflicht es auszureißen.“ (114)

In dieser ländlicher Ständen eigentümlichen Art rechtfertigt sie die Bestrafung ihres Sohnes vor sich selber, wobei mit „man“ diesmal die anderen, die Gesellschaft, aber auch sie selber gemeint ist, die ja auch zu dieser Gesellschaft, dem anonymen, „uneigentlichen“ Man gehört. Serge Buzon brüstet sich damit „keine Angst vor Katzen, Hühnern, Frauen“ (115) zu haben. Er und Raulx befinden sich noch immer im „Salzkeller“ der Abtei. Raulx bewundert die spitzbogige Decke und die anderen unterirdischen Gelasse. (115) Serge, der froh zu sein scheint, dieses Verließ endlich einmal einem Außenstehenden zeigen zu können und so nicht länger das Geheimnis um seine Vergangenheit hüten und für sich behalten zu müssen, gibt Erläuterungen gegenüber Raulx: „«andere nennen es [das Flachrelief der Abtei] die Geschichte von Velleda [diese ist eine Druidin während der Römerzeit gewesen, die aufgrund ihres Widerstandes für die Freiheit ihres gallischen Volkes getötet wurde].»“ Danach zeigt Serge seinem Freund den „Verrücktenfriedhof“, der als Ort der Toten einen Bezug zu Vergessen, Erinnerung, Gedächtnis und Zeit hat, „... hierher kam ich als Kind.“ Damit scheint Serge etwas ungeheuer Wichtiges verlautbart zu haben, das aber für sich selbst sprechen muss und so zur Allegorese, die alle möglichen Interpretationen bzw. Bedeutungsinhalte erlaubt, gerinnt. Das angedeutete Kindheitstrauma bleibt vergessen und sprachlos, kann nicht erinnert, bewusst wiederholt und ‚aufgearbeitet‘ werden. Womöglich hat bereits die Rückkehr an den Ort der Erinnerung eine zwar unbewusst bleibende, aber heilsame Wirkung. (116) Raulx lässt sich durch Serge weitere Aufschlüsse mitteilen, welche Bewandnisse es mit der Klosterruine hat. Als er noch ein Kind gewesen ist, kommt es zu „Ausgrabungen durch einen Mann namens Muron [dieser Name lässt spontan ‚le mur‘, die Mauer assoziieren, was einen unmittelbaren Bezug zu der Eingeschlossenheits- und Einmauerungsproblematik zu haben scheint] des Klosters [aus dem] IV. bis XIV. Jahrhundert.“

Man hat es hierbei mit dem geschichtlichen Themenbereich der Christianisierung zu tun, welcher in Verbindung mit der Druidin Velleda eine Kritik an einen aufokroyierten Glauben darstellt. „Muron kannte sich bei Gräbern aus.“

Die Gräber dürfen als Metapher einer verdrängten Vergangenheit angesehen werden, aber auch als Begehren, sich mit seiner Vergangenheit, welche Identität konstituiert hat, auseinanderzusetzen. An dieser Stelle glauben wir nicht mehr länger darauf verzichten zu können zu erwähnen, dass Serge Buzon mehr oder weniger ohne Vater aufgewachsen ist. Die These von Wolfgang Asholt, dass es sich in Hinblick auf Bon um eine Literatur handelt, die im Zeichen einer ‚Trauerarbeit der Moderne‘ steht, ist zuzustimmen, soll aber dahingehend

¹⁴¹ Bloch, Ernst: *Ungleichzeitigkeit und ihre Pflicht zur Dialektik*, a.a.O.

erweitert werden, dass diese ‚depressive Disposition‘ eine tieferliegende verbirgt, welche wir bereits oben mit der Problematik eines Geheimnisses angedeutet haben. Nicht nur geht es um ‚Le crime de Buzon‘, sondern auch um die Zuavenvergangenheit seines Onkels Brocq.

Die Aufmerksamkeit auf eine Auseinandersetzung mit der erinnerungsträchtigen Kulturlandschaft wird sogleich von dem weit imposanteren Naturschauspiel abgelöst: „Die Flut [Gezeiten] steigt, das Wetter [Indikator für eine Zeitmodellierung, die durch Jahreszeiten Zyklen, Ernte, Regen, Fruchtbarkeit, Ewige Wiederkehr, und somit eher durch Wiederholung, als durch Erinnerung charakterisiert ist] schlägt um ... [Serge und Raulx] haben die Felder und Gräser [Symbol für Zeitlosigkeit und Vergänglichkeit] durchquert ... an den leeren Häusern [sind sie vorbeigekommen].“

Das Haus darf hier als Symbol des Ich interpretiert werden. In Hinblick auf leere Häuser scheint die Zeit stehen geblieben. Da an ihnen keinerlei Veränderungen, durch Menschen bewirkt, festzustellen sind, zeigen sie vielleicht noch eindringlicher als die Ruine das Vergehen von Zeit, die Abwesenheit von Kultur, den Verfall. Sie sind völlig dem Zahn der Zeit überlassen und tragen daher Anzeichen sowohl von Vergänglichkeit als auch von Zeitlosigkeit (Ewigkeit), denn nichts geschieht mit dem leeren Haus außer seinem natürlichen Verfall, es geht aus seinem Kultur bezeugenden Zustand in den der Natur über. Die Ruine dient der Veranschaulichung der Zeit in Reinkultur.

Für Serge, der eben erst aus dem Gefängnis entlassen worden ist, veranschaulichen die Klosterruine und die leeren Häuser die seit seinem Strafantritt verflossene Zeit.

Es kommt zur Auflösung des Rätsels über den sogenannten „Verrücktenfriedhof“. Dieser heißt so, weil er erst durch die Ausgrabungen Murons als Friedhof wiederhergestellt worden ist. Der einheimischen Landbevölkerung gilt ein Archäologe als verrückt. (117) Bei ihrem Heimweg von der Klosterruine werden Serge und Raulx durch den vorüberfahrenden Traktor des Großbauern, an den Serge Mutter Grund und Boden verkaufen musste, um den Anwalt für Serge zu finanzieren, „in eine Staubwolke gehüllt“. Dies lässt auf starke Trockenheit schließen, trotz der schwarzen Wolken, wie sie auf Seite 117 beschrieben worden sind. Es kommt zum letzten Inneren Monolog von „Raulx“. (118) An dieser Stelle wollen wir konstatieren, dass bei Bon häufig zur Beschreibung gegenwärtiger, scheinbar oberflächlicher Ereignisse kommt. Er dürfte dabei in der Tradition des Nouveau roman stehen, dem es auch um den Versuch einer Darstellung und Beschreibung des Dinges-an-Sich gegangen ist.

Die Mutter monologisiert abermals von ihren Hunden. Diesmal geht es um „die Streitsucht der Welpen“ und den „glückliche(n) Dritten, den es auch zu geben scheint, wenn zwei Welpen sich um das Futter streiten. „Würden wahrscheinlich aufgefressen [die Welpen voneinander bzw. den größeren Hunden]. Wenn ich da nicht Ordnung hielte.“ Die Hunde symbolisieren das Triebhafte, das Es. Die Mutter von Buzon kann sich in Beziehung zu ihnen als Ich/Überich, welche die Kultur und das Realitätsprinzip garantiert, auch gegenüber sich selber beweisen und so ihre Identität aufrechterhalten. Der Theoretiker Semsch sieht in den häufigen Beschreibungen von Hunden bei Bon einen Zusammenhang zu der Philosophenschule der ‚Kyniker‘, was ‚Hunde‘ bedeutet (siehe unten). Hat die Mutter ihre Sorge um die Welpen, so klagt ihr Vetter Brocq: „Daß ich meine Kartons verloren habe.“ (118f) Letzteres geschah als er mit dem Fahrrad unterwegs gewesen ist.

Michel Raulx sieht in dem Zuhause seines Freundes Serge Buzon: „eine Grotte jenseits der Zeit“, was als Zuflucht und Geborgenheit, aber auch als ‚Wolkenkuckucksheim‘¹⁴² interpretiert werden kann. Auch „Die Freiheit, [die er dort erlebt] tut gut.“ (120) Es kommt zu

¹⁴² Wolkenkuckucksheim ist eine Lehnübersetzung aus der Komödie von Aristophanes *Die Vögel*. „Es bezeichnet eine Stadt in den Wolken, die sich die Vögel als Zwischenreich gebaut haben. Mittlerweile wird der Begriff ähnlich wie der des Luftschlosses verwendet: als eine Utopie ohne Bodenhaftung, also ohne Realitätssinn.“ Aus: <http://de.wikipedia.org/wiki/Wolkenkuckucksheim>, Abrufdatum: 14.04.09.

einer Beschreibung von Buzons ‚Kartons‘. Wer ‚action‘ in einem Roman gewohnt ist, wird über ein Nachlassen der Spannung und Langweiligkeit klagen, hat man sich aber erst einmal auf diese Beschreibungen eingelassen, findet man sie alsbald doch sehr interessant, womöglich wegen ihres Hyper- bzw. Superrealismus. Letzterer ist „eine fotorealistische Übersteigerung der Realität, die Abstraktion wird zurückgewiesen. In Abgrenzung zum Fotorealismus stellt der Hyperrealismus in der Darstellung kühl, profan *überspitzter* Wirklichkeit die Frage nach dem Wesen der Dinge in einem fast schon ironischen, existentialistischen Kontext ...“¹⁴³. Die Kategorie eines Hyperrealismus ist zunächst auf Kunstwerke in der Malerei in den 1970er Jahren angewendet worden. Es handelt sich also in Hinblick auf eine hyperrealistische Darstellungsweise in der Literatur von Bon um ein Phänomen von Intermedialität. Semsch zufolge ist der Stil von Bon hyperrealistisch (siehe unten). Wir werden uns mit dem Hyperrealismus im Zusammenhang mit Baudrillards Thesen noch beschäftigen. Steht die *Écriture* bei Bon im Zeichen der Darstellung gegenwärtiger Ereignisse, so wird auf Rückschau und Vergangenheit aber nicht verzichtet, sondern diese wird in beiläufigen Bemerkungen in die gegenwärtigen Geschehnisse eingestreut. So erfahren wir beispielsweise in der eher stilistisch motivierten Aussage: „im Laufe seiner drei Haftjahre“, wie viel Zeit Serge Buzon in dem ‚Dispositiv der Macht‘ (Foucault) Gefängnis außerhalb der Gesellschaft verbringen hat müssen, um sein ‚Verbrechen‘ zu sühnen.

„Im Wort Gefängnis steckt vor allem: Kresol Formalin.“ (121) Die Darstellung der Geruchswahrnehmung muss zur Charakterisierung einer Erfahrung herangezogen werden, die sich durch historiographische Verfahren nicht mehr adäquat bewerkstelligen lässt. Und so fragen wir uns an dieser Stelle: was geschieht in *Eingeschlossen*? Was ist passiert? Buzon und Raulx sind eingeschlossen gewesen. Was wird passieren? Nichts Nennenswertes, Buzon wird Gefängniswärter werden. Es ist ihm nicht möglich, diesem ‚Wiederholungszwang‘ nicht zu erliegen. Die Theorie, derzufolge Traumen durch willentliche Erinnerung, die Franzosen würden mit Bezug auf ihren großen Schriftsteller Proust von ‚memoire volontaire‘ sprechen, keine Erledigung und Auflösung erfahren können, und dieses Nicht-Erinnerbare zu unbewusster Wiederholung drängt, scheint bestätigt. (121)

Die folgenden Erinnerungen von Buzon in Bezug auf seine letzten Tage im Gefängnis scheinen in Hinblick auf ihre Trauer- und Durcharbeitungsarbeit, so affektiv sie sind, nicht verhindern können, dass Buzon ins Gefängnis zurückkehrt, diesmal als Aufseher, und so seinem Wiederholungszwang, scheinbar nur aus materiellen Gründen, nachgeben muss. In Houellebecqs *Elementarteilchen* werden wir mit dem Phänomen Wiederholungszwang erneut konfrontiert werden, wenn sich Bruno vor der minderjährigen Schülerin entblößt.

Serge Buzon befindet sich in dem Ortsteil Fleury, wo sich auch der Bahnhof von Juvisy befindet. Seiner Ansicht nach kann es für einen Angeklagten im Hinblick auf das Urteil von Nachteil sein, „wenn sie [gemeint sind die Richter] eine Gefriertruhe [gemeint sind deren Gattinnen] erwischt haben.“ Serge beschreibt den Moment seiner Entlassung aus dem Gefängnis. „Das Recht [eine überzeitliche Sache] was ist das schon? ein Nichts, dass wir [Richter und Gefangene gleichermaßen] unser ganzes Leben mit dem Gericht zu tun haben. (122) ... was Du bist ... in U-Haft [dort haben sie ihn] drei Mal länger schmoren lassen ... wie lange sind Sie schon eingelocht ... Sie sind frei ... aber wehe sie täuschen sich um einen Tag [mehr oder weniger in Hinblick auf den Zeitraum der Haft] selbst zwei Jahre später noch, ... jagen Sie Dich wegen drei Tagen Knast ... Bürger [gemeint ist der französische ‚citoyen‘], die nicht einmal Zeit hatten ihrem Chef ... Bescheid geben ... dass sie nichts getan haben ... Sie sind frei... bis zum nächsten Mal [bezieht sich darauf, dass viele Häftlinge nach ihrer Entlassung rückfällig werden, was die psychoanalytische Kategorie des ‚Wiederholungszwanges‘ zu bestätigen scheint; man spricht auch von ‚Wiederholungstätern‘]

¹⁴³ Aus: <http://de.wikipedia.org/wiki/Hyperrealismus>, Abruf: 14.04.09.

... und abends um sechs ... frühestens um neun bist du auf der Gerichtskanzlei [gemeint dürfte die Stelle im Gefängnis für die Entlassungspapiere sein] ... Punkt 11 Uhr steckt man Dich in den Viehtransporter und Place Lénine in Juvisy [welche Funktion hat hier die Zeit- und Ortsangabe? Sie dient nur der Strukturierung des Zu-Erzählenden] lässt man Dich los, die Kneipen sind alle zu [man hat es hier in Hinblick auf die Themenstellung ‚Zeitkulturen‘ mit dem Phänomen von ‚Sperrzeiten‘ zu tun, an dem die Unterschiede von Provinz und Großstadt sehr eindringlich zu Tage treten; zwar gibt es auch in der Provinz Lokale, die eine Konzession haben, länger geöffnet zu sein, aber diese befinden sich meist in besonderen Stadtvierteln, die von den bürgerlichen abgegrenzt sind] (123) ... kein einziger Wagon mehr auf den Schienen ... Die Linie von Bretigny über Choisy Juvisy und Savigny ... [Serge kommt auf seine Beziehung zu dem die Zelle dominierenden Mithäftling zu sprechen, er lässt ihn in seinem Inneren Monolog durch direkte Rede zu Wort kommen:]

«... na Hirni, sagt dir das was? ... noch eine weitere Nacht im Knast ... verbringen [es herrscht Gegenwärtigkeit im Roman, selten kommt es zu Rück- oder Vorblenden; Zeit erscheint den Protagonisten als leere, sinnlos verstreichende, die durch den ‚ennui‘ charakterisiert ist; da die Strafe sich in den ‚Disziplinargesellschaften‘ nach der Zeit bemisst, darf man annehmen, dass den Häftlingen möglichst wenig Kurzweil geboten wird.] Bei uns hatte es schon am Morgen [die Tageszeiten verursachen spezifische Stimmungen und Gefühle, und verweisen auf einen sehr starken Realitätsbezug, einem Erleben im Hier und Jetzt, welches die Vergangenheit vergisst und die Zukunft verdrängt] „Jungs es ist so weit!“ geheißen. [im Hinblick auf verschiedene Zeitformen hat man es hier mit einer „Zeit der Veränderung“ zu tun, der heiß ersehnte Moment, auf den man so lange gewartet hat, ist endlich gekommen, wobei man es mit einer eschatologischen Zeitstruktur zu tun hat, wie man sie in vielen Religionen antrifft; die Ankunft des Messias bzw. der gekommene, erlösende Augenblick bedeutet aber auch das Ende der Geschichte und den Beginn des ‚Jüngsten Gerichts‘ bzw. der Endzeit, in welcher es zum Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen kommt. Dieses Zeitmodell bestimmt auch das klassische Erzählen bzw. die klassische Geschichtsschreibung, indem man von einer Art transzendenten, zeitlosen Standpunkt außerhalb der Geschichte diese, nachdem bereits alles vorüber ist, erzählt. *Eingeschlossen* scheint uns trotz aller avantgardistischen Stilmittel nicht frei von dieser apokalyptischen, teleologischen Zeitmodellierung. Dass das Gute im Kampf gegen das Böse siegt, scheint uns dadurch gegeben, dass Serge Buzon nach seiner Läuterung im Gefängnis [Purgatorium, Jüngstes Gericht] in die Reihen der Guten und Gerechten als Gefängniswärter zurückkehren darf. Dass das Böse in diesem Kampf unterliegt, scheint sich dadurch zu bewahrheiten, dass sein Zellengenosse Michel Raulx sein eigenes Kind töten wird und daraufhin Selbstmord begeht].

M. Raulx gibt in seinem Inneren Monolog in Bezug auf die Haftentlassung Folgendes von sich: „Meine Jacke ... mir kam es vor, als habe ich sie seit meiner Verhaftung nicht mehr angehabt ... am Abend davor ... als ich Lyssa in den Arm genommen habe ...meine Brieftasche ... als habe sie abgenutzt wie sie war, unverändert diese Zeit überdauert, in der meine Hülle der Welt mich im Stich gelassen hatte, womöglich hatte sich alles geändert. (124) ... [ein Häftling ruft:] „Bambule es geht ab“ ... auch an diesem Morgen [im Roman kommt es zu keinen genauen Zeitangaben, was es sehr schwierig macht irgendwelche kausalistische Entwicklungslogiken ausfindig zu machen] ... [die] Schnute ... letzten Ausdruck der Abwehr der einem Typ im Knast noch bleibt ... das rote Brandzeichen auf der Schulter, mit dem man einst die Zuchthäusler markierte, lebt heute in dem schief zusammengepressten Lippen [ähnlich die zuckende Oberlippe des Angestellten in *Fabrik Rückkehr*, siehe unten] ... Buzons Schrank [im Gefängnis] der seit dem Vorabend leer war, wenn die 2 anderen nicht schon 10 Tage in Einzelhaft wären hätten wir die beiden nicht auf

die Straße gesetzt [wären Serge und Raulx nicht schon entlassen und ihre Zellen geräumt worden; man hat hier eine Nachrückproblematik, in welcher eine Zeit nur dadurch zu Ende geht, weil anderes nach- und das Ursprüngliche verdrängt]“ (125f) Buzon weiß nicht, „wie ich mich von ihm [dem dominanten Zellengenossen Armand] verabschieden sollte.“ Armand seinerseits sagt: „... Geh schon ... Du wirst mit diesem Gesindel nie mehr zu tun haben.“ [Buzon lässt eine Stange Zigaretten für Armand zurück, ein Art Übergangsobjekt, welches den Abschied leichter macht] Serge Buzon fährt fort: „All diese Dinge [gemeint ist die Entlassung] haben gut 3 Stunden gedauert [dann wird er] „ins Büro des Direktors gebracht [welcher ihn mit den Worten empfängt] „Buzon ich habe mit ihnen zu reden“ (126f) Hierbei handelt es sich um einen Suspense bzw. eine Ellipse, denn worüber beide reden, wird nicht sofort, erst später, im Verlaufe der Erzählung, mitgeteilt.

Zum einen ist solches formal als ein narratives Mittel zu betrachten, zum anderen inhaltlich scheint es eine Notwendigkeit zu geben, um deretwillen solches geschieht. Wie im Kriege Geheimhaltung und Blockierung von Informationen ein Mittel sind, so dürfte auch die Verschwiegenheit von Buzon ihm einen Vorteil verschaffen, womöglich in seiner durch die gleichzeitige Entlassung bedingten Rivalität zu seinem Zellengenossen Michel Raulx. (127) Von dem Gespräch mit dem Direktor der Haftanstalt erfährt man aber noch das vorletzte Wort, indem dieser „Auf Wiedersehen Buzon“ (127) sagt. Man ist etwas verblüfft, solches zu vernehmen, weiss man doch noch nicht den Grund, warum Buzon an einem „Wiedersehen“ mit dem Gefängnisdirektor Interesse haben sollte. Dass ein Häftling an seinem letzten Tag vom Saulus zum Paulus gemacht und in die Reihen der Gerechten und Gefängniswärter aufgenommen wird, ist auch ein schwer vorstellbarer Fall. Wie das genau hat geschehen können, wird im Roman nicht aufgeklärt.

Weitere Auskünfte über den kairotischen Moment der Haftentlassung gibt Michel Raulx: „... wenn man diese Schlüssel [gemeint sind die für seine Ex-Wohnung, die er noch besitzt] in der Tasche hat, kehrt man zwangsläufig an den gleichen Ort zurück [wo die Zeit stehen geblieben ist wie im Märchen von Dornröschen], auch wenn man dort nichts mehr zu suchen hat, auch wenn diese Schlüssel einem kein Recht mehr verleihen; erst wenn man dorthin zurückgekehrt ist, fragt man sich nach dem Wohin; vorher geht es nicht. Auf einen Schlag ist die Strafe wie ausgelöscht ... nichts dringt nach draußen [durch die Entlassung], nicht einmal mit dir, wenn du hinaustrittst ...[der] Augenblick, da einem alles gleichgültig ist, in dem die äußerste Nutzlosigkeit des Gefängnisses offenkundig wird: wenn man in seine Kleider und damit auch in seine Vergangenheit schlüpft, und diese sich darüber hinwegsetzt ... Eine Wüste in der nichts mehr gegenwärtig ist außer dieser Vergangenheit, die man überstreift ... und niemand wartet auf dich, schaut nach Dir ... diese Tür lässt nur weiterbestehen, was in deinem Gedächtnis schon als Spur war, als überlieferte dieses Gedächtnis nur noch deine eigene Geschichte: man hat keinen Anteil mehr am kollektiven Gedächtnis [wird hier in einer anderen Bedeutung als der von Assmann gebraucht, mit einem kritischen Unterton] der Menschen ... was sich ... verändert ... in dieser Zeit, die ausgelöscht ist, als sei nicht eine einzige Sekunde verstrichen [in Bachtins Theorie des Chronotopos wird anhand einer Ausprägung des antiken Romans gezeigt, wie in diesem die Geschehnisse keinerlei Auswirkungen auf die Biographie der Protagonisten haben, ist das Geschehen vorbei, ist alles wie zuvor] zwischen damals und heute, das ist man selbst. Man hat Krallen [Tiermetapher] eine dicke Haut; man hat begriffen [aber was?] ... Gefangene haben Zeit (128f) ... Sekunden davor und danach durchlebt man noch einmal: man weiß, dass wahrscheinlich nichts wieder gutzumachen ist, aber nun bezwingt man sie ... Und in meiner Jacke ... umklammerte meine Hand Lyssas [seine Tochter!?] Foto ... noch 3 Stunden totzuschlagen bis der Zug nach Paris abfuhr ... (130) Die Mutter ... Meine Schwester, wir schrieben uns zu Neujahr, seit 15 Jahren hatte ich sie nicht mehr gesehen.“ (130f)

Buzon: „Herbault ... Der meiner Mutter das Land abgekauft hat, damit sie die Verhandlung bezahlen konnte (131) ... bevor ich auf die Welt kam ... Mein Vater ... Am Sonntagmorgen hat man ihn [tot] gefunden ...“ (132) Buzon gibt ein Don-Quichotte-Zitat. (133) Buzons Mutter besucht Serge in der U-Haft. „...ich bringe Sie ... bis dorthin ... wenn es das 1. Mal ist.“ (154) sagt ein Justizvollzugsbeamter. „In Quimper ist das Gefängnis (156) ... *in den Städten lebt es sich schlecht* (157) ... Ich wusste nicht, wie das Leben anfangen. Eine wahnsinnige Nacht.“ (158) Kurz nach ihrer Entlassung bemerkt Raulx zu Buzon: „«Hast du die ganzen Frauen gesehen!» Stimmt, es war lange her.“ Auf ihrer Zwischenstation in Paris begeben sie sich in ein „Hotel Mignon“. Raulx wird bei einer Madame Parent vorstellig, die zeitweise in einem mütterlichen Verhältnis zu ihm gestanden hat. Wir erfahren: „Raulx war Fahrer eines Krankenwagens.“ Ihren ersten Kneipenbesuch nach langer Zeit begehen sie in einer namens ‚Marco Polo‘, dem Chinareisenden des Mittelalters. (161) Raulx beobachtet: in der „Rue de l'Ouest ... hatten sie alles niedergerissen“, er erinnert sich an einen Freund, der Rousseau hieß, er nimmt wahr: ein „Mann mit ... nur noch einem Bein stützte sich auf seine Krücke“. Das körperliche Merkmal der Narbe spielt bei Bon eine fast mystische Rolle, durch solche werden seine Helden bevorzugt charakterisiert im Gegensatz zu den Daten ihrer Lebensgeschichte. (162) Auf Seite 146 ist bereits ein Seitensprung seitens Raulx angedeutet worden. *Eingeschlossen* offenbart die Zeitorganisation des Gefängnisses und des freigelassenen Häftlings. Deren Kontrast ermöglicht Fragen in Hinblick auf die ‚Normalzeit‘ zu stellen. Es scheint eine Dreiecksbeziehung Raulx, dessen Frau, und einer Nicole bestanden zu haben, bevor er inhaftiert worden ist. „Wie lange kannten wir uns schon? Sechs Monate?“ (164) Die Mutter von Serge Buzon ist einen Monat bei ihrer Schwester geblieben, damit sie ihren Sohn drei Mal pro Woche besuchen hat können, als er in U-Haft gesessen hat. Sie heißt „Victoire Espérance Brossiers, verheiratete Buzon“. (164) Bon beschreibt in diesem Buch, was Tausende von Gefangenen bereits einmal erlebt haben. Normalerweise ist es in Erzählungen so, dass Sich-Wiederholendes nur einmal erzählt wird (Iterativ). Wir wagen die These, dass es Bon in seinem Schreiben um eine (Neu-)Erschaffung von Welt und Wirklichkeit geht. Der letzte Besuch der Mutter bei Serge wird beschrieben: „wir hatten eine Stunde für uns.“ (166)

Serge bemerkt gegenüber Raulx: „Brocq klappert seine Schuttplätze ab. Es ist seine Zeit ...“ (169) Schuttplätze dürfen nicht zuletzt durch die Untersuchungen von Frau Assmann als eine Art Archiv des unfunktionabel Gewordenen angesehen werden. Der Bezug zu diesem bezeugt weiterhin eine Problematik des Ungleichzeitigen, wie sie Ernst Bloch beschrieben hat. Buzon erklärt sich: „«*Wenn ein Mann sich schämt noch jungfräulich zu sein.*»“ (169) Buzon erzählt sein ‚Verbrechen‘. Er hat mit zwei Militärkameraden eine Frau vergewaltigt, weil er sich geschämt hat als Mann noch jungfräulich zu sein. (175f) Es folgt die Darstellung des Schlachtens eines Schweines, welche an die Ausübung eines Rituals erinnert. Die Zeit des Rituals ist durch Wiederholung und Zyklizität gekennzeichnet, also durch Geschichtslosigkeit. Der Ablauf eines Rituals als einer genau geregelten, sich wiederholenden Handlungsweise entlastet zeitweilig vom Lernen und Einstudieren neuer Handlungsweisen. Während des Rituals bleiben die chronologischen Ereignisse außen vor. Darüber hinaus zeigt diese Schlachtszene, die für Realitätsnähe steht, die Unterschiede der Mentalität des Land- zum Stadtmenschen. Es passieren oft Einschübe von Zitaten aus dem *Don Quichotte*, welche den Text rhythmisieren, weiterhin eine ausführliche Nennung von Namen, wie zum Beispiel der eines Herren „Pierre Brochard“, den der Leser gar nicht kennen kann, der auch sonst nicht charakterisiert wird, dessen Namensnennung schon alles zu sagen scheint. Zwar wird dadurch eine Atmosphäre der Heimatlichkeit, Vertrautheit, und Geborgenheit erweckt, gleichzeitig aber scheint diese Rede, die Geschichte in der bloßen Nennung von Namen verdampfen lässt, im Dienste der Abgrenzung gegenüber nicht unmittelbar Betroffenen, Nichteingeweihten,

Nichtdazugehörigen zu stehen. Bon scheut sich nicht Alltagsgeschehen zu beschreiben. Dieses ist weniger durch Ereignisse, sondern durch Strukturen bestimmt. Die daraus folgende Ungeschichtlichkeit bewirkt womöglich, dass die Leute die wenigen Ereignisse ihrer persönlichen Geschichte hüten und nicht entäußern wollen, da diese ihre Identität garantieren. (179) „Die junge Frau [Raulx Frau] kam bei der Tagundnachtgleiche.“ (179) Sie möchte mit Brocq und den anderen sprechen, weil ihr Mann tödlich verunglückt ist.

„Es war ein schöner Tag, an dem der Frühling auf dem Höhepunkt der Flut plötzlich dem Sommer Platz machte. Es war der 21. Juni genau die Luft flimmerte vor Hitze.“ (182) Jetzt erst erfahren wir von dem ‚Falken der Novelle‘, auf welche Information hin sich das ganze Geschehen zentriert: „... wenn sie es [Gefängniswärter zu werden] ihm [Serge Buzon] angeboten haben ...“ (183) Es ist die Rede von sterbende Läusen, aber auch: „Brocq macht kein Geld mit Tieren.“ (184) In *Eingeschlossen* vermögen die Tierbeschreibungen Aufschlüsse über das Verdrängte der Protagonisten zu geben. „Das Klappmesser mit dem schwarzen Griff [wird verheimlicht vor der oben genannten Besucherin].“ (185) Sie hat „in einem Monat drei Kilo verloren ... Nachts hatte ich Angst ... war es schon spät ... das Blut lief mir bis zu den Füßen.“ (186) Was genau vorgefallen ist, lässt sich nicht rekonstruieren. Das Bluten gerinnt zur Allegorie. Die auf dem Landgut angekommen Dame gibt „Brocq ein Buch [in dem sein Name steht], das man beim Tod ihres Freundes [Raulx] fand“. Brocq entgegnet der Besucherin: „Dieses Buch hat eine Geschichte es ist die von Brocq ... Donatien de Sade ... es war sein Buch im Gefängnis [womöglich ist Brocq wie sein Neffe nach ihm auch im Gefängnis gewesen, die einzigen Hinweise darauf gibt es in Hinblick auf seine Kriegsgefangenschaft in der Zeit, als er bei den ‚Zuaven‘ gewesen ist, siehe oben] ... Nun wühlt es ... noch mehr Vergangenheit auf.“ Das Angebot seitens der Staatsmacht ist angenommen worden, wir dürfen lesen von „Serge, der in Poissy oder Roissy Gefängniswärter ist.“ (187) Brocq hat kein neues Schwein angeschafft, er möchte aber „Serge mein Patenkind besuchen ... Aber was soll ich mit den Hunden tun.“ (188) Mutter und Schwester sind mit Buzon in dessen Gefängniswärterwohnung gezogen. Eine Art Happyend hat sich ergeben, was die Frage erhebt, ob *Eingeschlossen* als in der Tradition des klassischen Entwicklungsromanes stehend bestimmt werden kann?

3.1.3. *FABRIK RÜCKKEHR* (ERZÄHLUNG 1992)

Im Folgenden beleuchten wir Bons Kritik an den **Zeitkulturen der programmierten Veraltung**, der Gedächtnislosigkeit, dem Innovationsparadigma und der Tradition des Neuen; weiterhin Bons Kritik am Museum, welches nicht die beste Art eines Archivs darstellt anhand der programmatischen Erzählung *Fabrik Rückkehr* (AM¹⁴⁴). Die runden Klammern grenzen den Text von Bon ein, die eckigen Klammern kennzeichnen Kommentare und Anfügungen von unserer Seite:

“Die Fahrt nach Deutschland ... als träte man durch einen trüben Spiegel, auf der anderen Seite man selbst und sein eigenes Land. Unterschiede verflachen bei so vielen Wolken, Autobahnen oder Bahnübergängen, [Charakterisierung des Effektes der Reise, des Ereignisses des Nomadisierens, der Migration; weiter Chronotopos der Reise; warum Unterschiede aufheben wollen? Reise neben dem Exzess ein Mittel um Sinn aufzulösen; die unendliche Fahrt; Fahren, fahren, fahren; Bons Reise steht im Zeichen von? Der Aufhebung von Unterschieden!] auf diese Weise liest man die phantastischen Romane von dort [Stilmittel des unpräzisen, vagen, mehrdeutigen Ausdrucks bei Bon; wichtig ist aber, dass Bon die Reise

¹⁴⁴ Bon, François: *Fabrik Rückkehr*, in: *Wahre Liebhaber suchen nach Mona Lisa nicht am Ende der Welt oder gar im Louvre*; Texte von Paris nach Berlin. Ausgesucht von Nicole Bary und Alain Lance. Edition Pixis bei Janus Press, Berlin und München 1997, S. 7-11.

mit einer Lektüre vergleicht, was eine Affinität zu der Metapher der Welt als Text und der Lesbarkeit der Welt, sowie zu den Theorien der Intertextualität und der Rezeptionsästhetik nahelegt; Bon sieht sich als Autor auch als Leser] (E.T.A. Hoffmann fast ein Markenzeichen) [Kontrast zwischen Welt der Literatur und Welt des Kommerzes], das alles hat man im Kopf, wenn man durch das Fabriktor geht.// [Die Fabrik als Lebenswelt ist ein bevorzugtes Thema bei Bon]. Und dass eine Fabrik überall und auch heute noch so ist wie der Eintritt in ein Haus aus der Kinderzeit. [Bon sieht eine Verbindung zwischen der Fabrik als Ort der Produktivität und der Kindheit als verlorener Zeit der Kreativität und Hoffnung; Kindheit wird bei Bon zu einer Art platonischen Idee, deren Ur- und Idealbild Orientierung in einer orientierungslosen Zeit bietet; in diesem Sinn wird bei Bon der Roman und das Schreiben zum Ausdruck der von Lukács verkündeten ‚transzendentalen Obdachlosigkeit‘ des Menschen (AM ¹⁴⁵).]

Dröhnender Lärm im Hintergrund [die ‚Wunschmaschinen‘, welche laut Deleuze/Guattari untrennbar mit dem ununterbrochenen Maschinenlärm verbunden sind] ... und das Kriechen der Zeit, die Gewissheit, dass man bis zum Schluss hier ausharren muss [die Gefängnismetapher bei Bon, welche in diesem Zusammenhang impliziert, dass auch die Lebenswelt der Fabrik ihre Gemeinsamkeiten mit einem Gefängnis nicht verhehlen kann; wie Foucault in seinem Buch *Wahnsinn und Gesellschaft* belegt, gingen die Fabriken aus Irrenhäusern und Gefängnissen hervor; die Fabrik wird im *Anti-Ödipus* zum Ort der realen Wunschproduktion; vielerlei Stellen deuten darauf hin, dass Bon ein Deleuze/Guattari-Rezipient ist]// ... zementierte Straßen unter einem Glasdach ... hoch über den Ladezonen, an vergitterten Lagern vorbei ... automatische Wagen genau an der richtigen Stelle ... Die kleinen verglasten Meisterbüros mit dem gelben Lampenlicht ... ein Stück weiter die, deren Pause gleich zu Ende ist, am Eingang die Stechuhr und die Sicherheitsbestimmungen [der Ich-Erzähler sieht die Fabrik genauso wie er sie einst womöglich als Kind das erste Mal gesehen hat; deshalb trägt der Text auch den Titel ‚Fabrik Rückkehr‘; aber handelt es sich nur um eine Rückkehr in die Kindheit? Die Rückkehr ist eine Wiederholung. Was sich wiederholt, sei gut, bemerkt Lacan, hat er doch die Theorie des neurotischen Wiederholungszwanges vor Augen, welche den Versuch darstellt, einen unbewussten Konflikt zu lösen. *Erinnern, wiederholen, durcharbeiten* nennt sich einer der bekanntesten Texte Freuds und Bon geht nach diesem Programm vor, wenn auch womöglich nicht bewusst, sondern unbewusst. Die Rückkehr des Helden an einen früheren Ort seiner individuellen Geschichte steht im Zeichen der **Erinnerungskultur**. Bon darf als Spezialist einer solchen betrachtet werden, weil seine Texte um den Zusammenhang von Gegenwart und Vergangenheit kreisen]

... hoch oben ihr Firmenschild und Markenzeichen [ein sich wiederholender Begriff, der deshalb für eine strukturelle Analyse Aufmerksamkeit verdient] mit den fünf roten Neonbuchstaben [gemeint ist der Name der traditionsreichen, weltberühmten, deutschen Firma ‚Bosch‘] ... ein verglaster Verschlag, in dem sind sie zu zweit mit ihren ... Zitronensprudelflaschen ... und dieser Zeitung, die das Wort Bild schon im Titel trägt und darauf abzielt, ihnen Frauen vor die Nase zu setzen, während auf der Schalttafel Steuerungsbefehle aufleuchten ... dass bald das, was man Kompaktgenerator nannte, kleiner ... von der Firma in Portugal ...produziert, sie alle überflüssig machen würde ... Die graue Kugel wäre bald überholt [Bon deutet hier den Zusammenhang zwischen Epoche/Zeitalter und technischen Erfindungen an; er ist also nicht nur der Autor der Trauerarbeit, sondern auch der der Kritik der Moderne] ... Dass diese neue Stadt in der Stadt [gemeint ist die Fabrik] nötig war, ... für jedes Werkzeug ein Digitalrechner (und die Demütigung für den, der in seinem eigenen Land bereits die Beseitigung all dessen [Assmann versteht den Müll als Gedächtnis, Bon den Schrott, sowie veraltete und verschrottete Maschinen, welche nur noch für den Sammler und Bastler einen Gebrauchswert haben] miterlebt hat –aber diese Gefahr

¹⁴⁵ Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Darmstadt/Neuwied 1982, S. 47.

jetzt auch über ihnen-, [gemeint ist die Gefahr der Veraltung, welche bereits wieder über der unlängst erbauten neuen Fabrik, schwebt; das Problem der -sogar programmierten- Veraltung im Zusammenhang mit dem Ewigkeitswert von Kunst und Philosophie darf als eines der wichtigsten des Themas Zeitkulturen angesehen werden; *Fabrik Rückkehr* ist so auch eine Selbstreflexion der Literatur bzw. eines Diskurses über ihre/seine Aktualität] auf den Rechnern und den kleinen Robotern unter den Wagen wieder den gleichen Namen [gemeint ist der Name Bosch auf den Artikeln und Waren] zu sehen wie auf den fertigen grauen Kugeln [von einst, als der Ich-Erzähler das erste Mal in dieser Fabrik war; hier springt der Text um, es wird klar, dass es sich nun nicht mehr um das Kinderspiel der Erinnerung um der Erinnerung willen handelt, sondern um die Erkenntnis einer Dauer und welche Entwicklungslinien von deren Virtualität zur Aktualisierung gekommen sind; die Lesererwartung wird hier schockartig enttäuscht, was wie die Darstellung einer Kindheitserinnerung begann, verwandelt sich in das Schreckbild technokratischer Entwicklungen, welches mit künstlerischen Mitteln eindringlicher dargestellt wird als durch einen wissenschaftlichen Text] der gleiche Name auch auf den Kühlschränken in den Ecken bei den Maschinen, aus denen sie den faden Zitronensprudel in den bauchigen Flaschen holten [hier spielt Bon auf den ‚Fetischcharakter der Ware‘ an, welchen gerade diese zwar für den Verkauf produzierten, aber dann nur für die Reproduktion der Arbeiter bestimmten Kühlschränke nicht entfalten können; sie entfalten lediglich ihren Gebrauchswert, nicht aber ihren Tausch- oder Warenwert; als ein Gebrauchsmittel, das es nicht in den Kreislauf der Vermarktung gebracht hat, können sie nicht als eine Ware angesehen werden].

... Und dass in dieser orientierungslosen Welt auf der Kippe viel zu viel und über viele Dinge geschrieben wurde, allerdings nicht, um etwas über die Produktion von Generatoren [wie sie von Bosch hergestellt werden] im Gedächtnis zu bewahren [in diesen Zeilen gibt Bon eine Zusammenfassung von seinem literarischen Programm]. Diese Fließbänder waren nicht einmal zehn Jahre alt, und schon jetzt war es ziemlich schwierig, sich vorzustellen, was davor gewesen war [dies ist das Problem, was die Erinnerungskulturen von Assmann kurieren, aufhalten wollen; das Innovationsparadigma führt schnurstracks zur Aufhebung von Erinnerung, Gedächtnis, Subjektivität, Dauer, Geschichte, Identität, Kontinuitäten; diese Diagnose impliziert aber gleichzeitig die Frage, wie diese Erscheinungen kompensiert werden, nicht zuletzt, weil der Mensch nicht ohne eine gewisses Maß an Identität auskommen kann; der Verdacht ist also begründet, dass Kontinuität durch die Medien und Diskurse, wie es Foucault kritisiert, suggeriert und erzeugt wird; von daher darf Identität und Realität als Simulakrum aufgefasst werden, welches nach Dissimulation im Sinne von Entschleierung verlangt; weiter könnte sogar die -rasende Geschwindigkeit von- Veraltung als Hauptkriterium von Zeitkulturen angenommen werden] ... (trotz des Museums [im Boschwerk], und der Rentner, der einen [man hat hier das ‚uneigentliche Man‘ in Reinkultur, welches Bon gerne verwendet] herumführt, ... verzieht den Mund, ... weil er Soldat war, aber nicht sagen will, wo: ...) Das Museum selbst, das die Geschichte der Fabrik erzählt [Bon kritisiert hier nicht unbedingt die Verdrängung von Auschwitz, sondern die Form von Geschichtsschreibung, Gedächtnis und Erinnerungskultur] ...

Ein Schild am Fabrikeingang mit rot durchgestrichenem Fotoapparat: nichts darf von hier in die Welt auf der Kippe gelangen als die Kontrolleuchte am Armaturenbrett ihrer Autos, und ob die Störung von den Kohlebürsten auf dem Kollektor kommt ..., und nichts von den Menschen auf der Kippe darf sich auch auf die sachliche Bewegung der Arbeit auswirken [hier begegnet man der Außen-/Innenwelt-Dichotomie von Bon, die zentral für die Interpretation seiner Texte ist; der Mensch, der als Arbeiter funktionieren muss wie eine Maschine].

Und dass man all das in der Stunde Null [legt die chiliastische Metapher des Jüngsten Gerichtes nahe, aber darf auch in Bezug zu der Stunde Null der Deutschen nach dem 2.

Weltkrieg gesehen werden] mühselig an die Oberfläche zerren muss, sogar auf die plötzlich geschürzte Lippe eines starr geradeaus blickenden Rentners ... [gemeint ist das Andere des Produktionsvorgangs, welcher als die ‚reine Vernunft‘ betrachtet werden darf; dieses Andere ist nun das, was aus der Realität der Fabrik gänzlich verdrängt ist, und nur noch durch die zuckende Lippe des Rentners auf seine Existenz hinweist; Bon zeigt hier, dass die Technokratie eine Ordnung des Diskurses schafft, welcher Vergangenheit zum Verschwinden bringt] ... All dies [die Produktion in der Fabrik] ein großes lyrisches Gedicht, ein tätiges Gedicht [Bon stellt hier der Kunst die Fabrik, d. h. das Leben entgegen und nimmt so eine Aufhebung des Gegensatzes von Kunst und Gesellschaft in der Manier der historischen Avantgarden vor] und dem anderen ebenbürtig in seiner bildlichen Kraft. ... Und dennoch herausragend das mögliche Gedicht, [betrifft die Utopie und das Ende der Kunst] das die Menschen dieser Gegend und am Neckar, inzwischen industriell bis zum Fuße des berühmten Turmes [gemeint ist der Hölderlinturm in Tübingen; Hölderlin ist durch die Heideggerrezeption in Frankreich ein Begriff] so herausragend machte...

Und in Stuttgart trug sogar das Fabrikviertel (Feuerbach) einen Philosophennamen, [gemeint ist der materialistische Philosoph Ludwig Feuerbach, einer der ersten Kritiker der Philosophie Hegels und Vorläufer von Marx] das Viertel wirkte dadurch weit weniger billig als das renovierte Stift in Tübingen, [zum Verhältnis von Leben und Kunst und der Tatsache, inwieweit die Konsumgesellschaft Anleihen bei der Geistesgeschichte macht], diese Touristenstadt mit ihren gemütlichen Kneipen [man übersehe nicht, dass das von Bon beschriebene Schwabenland nach dem 2. Weltkrieg Französische Besatzungszone war, was nun wiederum Bon nicht erwähnt und er also Gefahr läuft nur die Versäumnisse der Anderen wahrzunehmen]. Geheimnisvoll auch die Nähe zu Descartes' Traum in jenem schwäbischen Dorf, von dem morgens auch Busse zum Feuerbacher Werk führen, und wo sie eine Tafel angebracht haben) [gemeint sind die drei Träume Descartes, welche er als Soldat in Ulm träumte und die ihn zu seinem berühmten Cogito: „Ich denke, also bin ich“ inspiriert haben; wichtig ist hierbei der Zusammenhang von Geistesgeschichte und Realität, welcher nur durch Werbestrategien der Touristik hergestellt werden kann, was auf Verschleierungstaktiken der Konsumgesellschaft hinweist] ... das hartnäckige Sprachengemisch in der Fabrik, wo jede Aufschrift in sieben Sprachen stand ... im höllischen Lärm der Pressen und der Barbarei der Fachwörter ... die zu uns kamen durch den Krieg und das Feuer der Maschinen, Flugzeuge und Panzer, [gemeint ist der Einmarsch der Deutschen in Frankreich im 2. Weltkrieg] angetrieben von Pumpen, Dynamos und Generatoren der Marke mit den fünf Buchstaben. [gemeint ist Bosch] ...

Nicht weit von der Fabrik, im Stadtzentrum ... ganz klein das Geburtshaus des Philosophen, der in Berlin während der Überarbeitung seiner Logik an der Cholera starb, [gemeint ist der in Frankreich bereits seit den Surrealisten stark rezipierte Philosoph Hegel, welcher 1832 62-jährig in Berlin an der Cholera starb; Bon stellt hier Philosophiegeschichte und Gegenwart nebeneinander und zeigt, dass sich für den Nicht-Experten kaum Zusammenhänge finden lassen.] das Geburtshaus, schmal und sorgfältig renoviert zwischen Horten und C&A, ... er, der das Rad der Geschichte [hier oszilliert der Diskurs zwischen der Geschichtslosigkeit einer Fabrik und dem Philosophen, welcher meinte: „Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig.“¹⁴⁶ und im Ablauf der Geschichte einen sinnvollen Prozess sah] um die Kulturen kreisen ließ bis es wieder hier ankam: der Kompaktgenerator am Ende von Hegels Philosophie, [ist eine Metapher für die Begründung von technischen Entwicklungen in der rationalistischen, okzidentalen Philosophie] wenn überhaupt von alldem bald nur noch eine graue Kugel im Museum übrigbleibt.// [Dies deutet auf den schwer nachvollziehbaren Ablauf von Entwicklungen hin, ist aber auch als Kritik an den lediglich

¹⁴⁶ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien einer Philosophie des Rechts*, Frankfurt am Main 1986, S. 24.

museal realisierten Erinnerungskulturen zu verstehen.] Der Autor dankt der Robert Bosch Stiftung/für den Besuch der Generatorenfabrik in Feuerbach [Vorort von Stuttgart].“

3.2. MICHEL HOUELLEBECQ - INHALTSANGABE

3.2.1. *AUSWEITUNG DER KAMPFZONE* (ROMAN 1994)¹⁴⁷

Erster Teil, Kapitel Eins:

Als Motto taucht ein Bibelzitat auf: Römerbrief XIII, in welchem die Mächte des Lichts aufgerufen werden gegen die der Finsternis zu kämpfen. (12) Die Frage wäre nach einer Religiösität des Autoren oder Erzählers zu fragen. Die Religiösität der Helden Houellebecqs steht im Zeichen des Angstabwehrmechanismus der ‚Reaktion‘ auf die Mutter, von der sie nicht genug geliebt worden sind. Man hat es mit dem ‚weinerlichen Wunsch geliebt zu werden zu tun‘, was im Zusammenhang mit der Rolle des Ressentiments bei Houellebecq steht (siehe unten). Man klagt Religiösität ein, weil diese nur in einem festen Familienverband den Kindern beigebracht werden kann. Keine Religiösität zu haben ist gleichbedeutend damit, keine familiäre Geborgenheit erlebt zu haben.

An einem Freitagabend ist der Ich-Erzähler bei einem Arbeitskollegen eingeladen. Es sind 30 Leute dort, mittlere Führungskräfte, 25 bis 40 Jahre alt. Eine ‚kleine Verrückte‘ zieht sich aus. Sie geht sonst mit keinem ins Bett. Nach dem vierten Glas Wodka wird ihm schlecht, er legt sich hin. Er belauscht zwei Frauen, keine Schönheiten, hinter dem Sofa. Sie reden über ein Mädchen aus der Abteilung, die in einem Minirock zur Arbeit gekommen ist. (7) An dieser Stelle merkt man, dass es zwischen der heutigen französischen Angestelltenkultur und der deutschen kaum Unterschiede zu geben scheint. Wir legen die Betonung auf Angestellte. Diese sind bereits in den 1930er Jahren eingehender Analysen von Siegfried Krakauer und Ernst Bloch gewürdigt worden. Für letzteren sind sie der Stand, welcher sich durch die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen seitens der Nazis verführen ließ. Die Angestellten haben unter dem Einfluss der ‚Blut und Boden-Propaganda‘ bedauert, dass sie keine Bauern des Mittelalters mehr gewesen sind und haben sich auf diese archaische Entwicklungsstufe zurückgesehnt. Die beiden Sekretärinnen finden das gewagte Ausgehen ihrer jüngeren Mitarbeiterin ausgezeichnet. Der Ich-Erzähler macht einen Kommentar hinter dem Sofa über den Feminismus, aber sie hören ihn nicht. Er hat einen Traum: die beiden Frauen stehen Arm in Arm auf dem Gang, der „unsere Abteilung durchläuft“, sie werfen die Beine in die Luft und singen die Strophe eines vierzeiligen sich reimenden Gedichts. (8) Das Mädchen mit dem Minirock steht in einer Türöffnung, sie trägt nun ein langes, schwarzes Kleid, wirkt mysteriös und zurückhaltend. Der Held erwacht. Er hat auf den Teppich gekotzt. Er will nachhause fahren und bemerkt, dass er seinen Wagenschlüssel verloren hat. (9)

Kapitel „Zwei: Jede Menge Marcells“:

Der übernächste Tag ist ein Sonntag, d. h. der Held ist am Freitag auf der Party gewesen. Er sucht das ganze Stadtviertel ab, aber sein Auto bleibt unauffindbar. Er erinnert sich nicht, wo er ihn abgestellt hat. Was aus seinem Wagen geworden ist, erfährt man bis zum Ende des Romans nicht. Nur einmal wird erwähnt, dass der Held ein Auto bemerkt, welches so aussieht wie das seinige (siehe Kommentar zu Seite 73). Die „Rue Marcel Semlat, Marcel Dassault ... alles Marcel“ scheinen ihm in Frage zu kommen. Der Held klagt über Gleichförmigkeit. Er kommt kaum noch ins Grüne, hat keine Ziele, und sehnt sich nach einer organisierten Reise. Der Chronotopos der Reise ist bestimmend für die Romane Houellebecqs. Er reiht sich damit

¹⁴⁷ Wir folgen Houellebecq, Michel: *Ausweitung der Kampfzone* (1999) aus dem Französischen von Leopold Federmaier, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2002. T.d.O: *Extension du domaine de la lutte*, M. Nadeau, Paris 1994. Die Zahlen in runden Klammern bezeichnen die Seitenangaben aus AdK.

in eine Romantradition ein, die bis in die Antike zurückreicht (siehe oben unter: Bachtin). (10)

Er erstattet Anzeige wegen Diebstahl. Er redet von sich als einem „Witzbold“, der „nicht ganz normal“ ist, einem „Hanswurst“. Wird von einem solchem im negativen Sinne gesprochen, ist eine ‚Sündenbockproblematik‘ anzunehmen. Der Held erwägt seinen „Austritt aus dem Gemeinwesen“, seine „Einsamkeit [wird ihm] schmerzlich spürbar.“ Er erwähnt seine „beschriebene[n] Blätter [auf denen er] Notizen zu einer Tiererzählung“ verzeichnet hat. Nach der Funktion von dieser schriftstellerischen Ambition wäre zu fragen. Handelt es sich bei dem Ich-Erzähler um ein „Tier-Werden“ im Sinne von Deleuze/Guattari?¹⁴⁸ Auch in dem Folgeroman von Houellebecq *Möglichkeit einer Insel* kommen Tiere vor, vor allem das Schoßhündchen ‚Fox‘. Letzterer darf als ‚mein kleiner Hund‘ eines narzisstisch-ödipalen Kindes angesehen werden. Tiere stehen bei Houellebecq im Zeichen des narzisstischen Verlustes eines Freundes, der Anderen, der Welt, in denen man sich getäuscht hat und den sie zu kompensieren helfen. Tiererzählungen sind ein literarisches Genre. Der Zusammenhang zu dem Genre Fabel drängt sich auf. Deleuze/Guattari haben nicht zuletzt in Hinblick auf Erzählungen Kafkas Theorien des Tier-Werdens entwickelt. Der Held schreibt Tiererzählungen, in denen Kühe vorkommen. Letztere verweisen für den Helden „auf die Einheit zwischen ihrem Dasein und ihrem Sein“, was eine Überwindung der von Heidegger in die Theorie eingeführte ‚ontologischen Differenz‘ suggeriert. Es ist die Rede von „gewissen Zeiten des Jahrs, die der ... Ablauf des genetischen Programms [der Kühe] aufs genaueste [Determinismus] festlegt“. Hierbei wird eine zyklische Zeit beschrieben, die im Zusammenhang mit anderen Zitaten von Houellebecq die Annahme aufkommen lässt, dass dieser zyklische Zeitstrukturen bevorzugt.

Dem ließe sich entgegenhalten, dass seine Romane Entwicklungsromane sind, die eine Finalität aufweisen. Beides ist richtig. Man könnte von einer Mischform sprechen. (11) Es kommt zu einem Auszug aus einer solchen Tiererzählung.

Es „symbolisierte der Viehzüchter Gott ... die ewige Lust [zyklisch] zahlloser Hengste ...“, was für den Helden auf ein „Urteil des Großen Baumeisters“ hinausläuft und beweist, dass er kein barmherziger Gott ist. (13) Die Rede vom Großen Baumeister ließe sich im Sinne der lacanschen Theorie vom ‚großen Anderen‘ interpretieren. Die Frage wäre dann, inwieweit die Kunst Houellebecqs den Versuch darstellt, die Nicht-Existenz des großen Anderen zu sublimieren. Dass so viele Protagonisten seiner Romane wahnsinnig werden oder sich das Leben nehmen, bestätigt diese These. Eine Lesart von Wahnsinn und Selbstmord besteht darin, dass „sich das Subjekt als das im Realen in die konstitutive Lücke der symbolischen Ordnung, das heißt für den Mangel des großen Anderen, einzusetzende Objekt an[bietet] ... [es besteht eine] Unfähigkeit, die Nicht-Existenz des großen Anderen zu akzeptieren ... (Innerhalb dieser Koordinaten geschieht ein Selbstmord, wenn das Subjekt bemerkt, dass die größtenwahnsinnige Lösung nicht funktioniert.)“¹⁴⁹

Es folgt eine Leseranrede, die Einsamkeit, Sinnlosigkeit seines Lebens, Kindheit, und das Weltverhältnis des Ich-Erzählers betreffend: „[selbst wenn Sie] den Regeln entsprechend leben ... Trotzdem haben Sie keine Freunde ... Die Regeln ... interessieren die Mitmenschen kaum ...“ und weist damit auf den Verlust von verbindlichen Normen des gesellschaftlichen Miteinanders hin. Weiter warnt er davor, „dass Musik Sie von Mal zu Mal [Ewigkeit;

¹⁴⁸ Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Tausend Plateaus*, Kapitel: *Tier-werden, Intensiv-werden, Unwahrnehmbar-werden*. Besagte Autoren versuchen ein Tier-Werden des Menschen in Grenzsituationen festzustellen, welches einen Ausweg aus einer Double-bind-Situation bieten kann, was sie an Märchen, psychoanalytischen Fallbeispielen und Erzählungen Kafkas veranschaulichen.

¹⁴⁹ Žižek, Slavoj: *Der zweite Tod der Oper*, Berlin 2008, S. 180f.

zyklisch] weniger berührt“ und die Droge oder das Narkotikum Musik also irgendwann nicht mehr ausreichend ist, als Werkzeug des Genießens, mit dem die Realität erfolgreich angegangen werden kann. (14)

Die beschwörenden Formeln eines Erzähler-Ichs, das sich an das ‚Sie‘ des Lesers bzw. eines Anderen wendet, geben uns erste Aufschlüsse über die Bedeutung des Titel: „[um] die immer häufigere Wiederkehr jener Augenblicke [zu] verhindern, in denen Ihre absolute Einsamkeit, das Gefühl einer universellen Leere und die Ahnung, dass Ihre Existenz auf ein schmerzhaftes und endgültiges Desaster zuläuft [,das Ereignis‘, Kairos, Apokalypse, Finalität, Teleologie, Katastrophe] ... also mussten Sie in die **Kampfzone** eindringen“. (15) „Erinnern Sie sich noch einmal an Ihr Eindringen in die Kampfzone.“ (16) Letztere als ausgewiesener Bezirk erweckt hier Anklänge an einen sakralen Bereich und dürfte den Versuch dokumentieren, der Kunst eine Funktionabilität als **Religionsersatz** zurückzuerobern. Der Ich-Erzähler spricht über seinen Roman und sein **Verhältnis zum Lesen**, welches im Zusammenhang mit seiner Misere steht. Es kommt zu einer stichpunktartigen Selbstdarstellung. Er ist vor kurzem

dreißig geworden. Er hat erfolgreich studiert, ist eine mittlere Führungskraft als Programmierer in einem EDV-Betrieb. Er verdient „netto das zweieinhalbfache vom Mindestlohn“. Er ist zufrieden mit seiner gesellschaftlichen Stellung. „In sexueller Hinsicht dagegen sieht es weniger berauschend aus.“ Er hat „mehrere Freundinnen gehabt, aber immer nur für kurze Zeit. Da ich nicht besonders schön oder charmant bin und zudem häufig unter Depressionen leide, entspreche ich dem, was Frauen in erster Linie suchen, nicht im Geringsten ... Seit meiner Trennung von Veronique [welche später noch ausführlich erwähnt wird] vor zwei Jahren habe ich nicht eine einzige Frau kennengelernt.“ (17f) Diese Tatsache scheint für den Ich-Erzähler ein alarmierendes Signal mit symptomatischer Bedeutung zu sein. Dieses Symptom alarmiert ihn, ohne dass dadurch die Katastrophe verhindert werden könnte. Ähnlich ist es im Wiederholungszwang von Bruno in *Elementarteilchen* (siehe unten), als er sich vor einer Schülerin exhibitioniert. Am Ende von AdK scheinen wir eine Antwort erhalten zu haben, warum der Held seit zwei Jahren Single gewesen ist. Zunächst vermag er sich die Gründe für diesen zölibatären Status Quo nur dadurch zu erklären, dass er wenig mit Menschen verkehrt und sein Ziel mehr ins Philosophische geht. (18) Aber seine Erklärungsversuche bleiben nicht dabei stehen, die Schuld bei sich selber zu suchen: „Zwischenmenschliche Beziehungen werden zunehmend unmöglich, was die Zahl der Geschichten, aus denen sich ein Leben zusammensetzt, entsprechend verringert. Und langsam erscheint das Antlitz des Todes in seiner ganzen Herrlichkeit. Das dritte Jahrtausend lässt sich gut an.“(19) Die Moderne(n) der Jahrhundertwende bzw. der Jahrtausendwende scheint nicht nur Literaturwissenschaftler und Epistemologen zu beschäftigen, sondern auch den Ich-Erzähler von AdK.

Das folgende Kapitel trägt die Überschrift: „Vier/ Bernard, oh Bernard“. Der Schrägstrich bezeichnet einen Zeilensprung.

Der Montag nach dem Fest lässt den Ich-Erzähler in seinem Büro erfahren, „dass meine Firma soeben ein Software-Paket an das Landwirtschaftsministerium verkauft hatte und „dass ich dazu bestimmt worden war, die Einführung zu übernehmen.“ (20) Dies wird ihm von Henry la Brette, seinem unmittelbaren und gleichalterigen Vorgesetzten in einem hämischen Unterton angekündigt. Er muss nun mehrere Dienstreisen machen, obwohl Reisen für ihn ein Alptraum ist. (20) Sein Gefühl der Firma verpflichtet zu sein, hindert ihn spontan zu kündigen. 10 Uhr morgens sitzt unser Ich-Erzähler in einem Büro einem etwas jüngerem Mann gegenüber, der seit kurzem in der Firma ist. Er heißt Bernard. Er geht ihm auf die Nerven. Das Büro liegt in einem Stadtteil, der an eine Mondlandschaft erinnert, wie nach dem III. Weltkrieg, was wir im Sinne einer ‚Unwirtlichkeit unserer Städte‘ (Mitscherlich) lesen.

Bernard kommt zurück ins Büro. Der Ich-Erzähler erzählt ihm von schlechten Gerüchen in seinem Haus. (21) Bernhard vermutet als Ursache eine tote Ratte. Er hat keine Kinder, ist nicht verheiratet und scheint glücklich. (22)

Kapitel „Fünf / Kontaktaufnahme“

Der Ich-Erzähler (= X) vereinbart einen Termin im Landwirtschaftsministerium mit Mademoiselle Catherine Lechardoy, die auch am Telefon gewesen ist. Das Software-Paket nennt sich „Sycomore“. Dieses „Programm ist in Pascal geschrieben, mit bestimmten Routinen in C++. Pascal ist ein französischer Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, Verfasser der berühmten *Pensées*.“ In Hinblick auf Blaise Pascal und sein zitiertes Werk möchten wir hinzufügen, dass dieses bei Assmann im Zusammenhang mit der okzidentalen zeitphilosophischen Entwicklungslinie seit Augustinus zitiert wird. Zitate aus den Aphorismen von Pascal, dem bedeutendsten Philosophen aus der philosophiegeschichtlich wichtigen ‚Schule von Port-Royal‘, dienen den Autoren des *Nouveau roman* nicht selten als eine Art ‚regulativer Idee‘, um die herum sie ihre narrative Strategien entfalten. Prominentestes Beispiel ist der verfilmte Roman von Toussaint: *La salle de bain*, in welchem der Held mehrere Tage lang das Badezimmer nicht verlässt. Der Grund hierfür ist, dass er bei Pascal gelesen hat, dass das Unglück in der Welt daher komme, dass der Mensch sein Zimmer verlasse.

Weiterhin ist in Adk von „statistischen Erhebungen“ die Rede, was darauf hindeutet, dass der Held womöglich der Meinung ist, dass die Zukunft in statistischen Prognosen bis auf einige hundertstel Prozent vorhersagbar geworden ist. Der Terminus „erste Kontaktaufnahme“ weist auf psychosoziale Interpretationsmuster hin.

Mit diesem Programm sollen Landwirten Subventionen ausgezahlt werden. (23)

Unser Held, den wir X nennen wollen, hat beim letzten Seminar der Firma in Kuzadase die Swimmingpoolgespräche der Vorgesetzten belauscht. Die Darstellung eines ähnlichen Erholungsseminars für die Belegschaft einer Firma werden wir in Beigbeders *Neununddreissig* wiederfinden, was in Hinblick auf ein Angestellten-Motiv relevant werden könnte. Belauschen deutet auf kindliche Komplexe hin, die mit einem unbewältigten Urszenetrauma zu tun haben könnten.¹⁵⁰ Er ist von Erstkontakten beunruhigt. C. Lechardoy ist nicht da, als X zum Termin kommt. Er soll warten. Die Gespräche kreisen um „das gestrige Attentat auf den Champs-Élysées“. (24) Um 17 Uhr muss X aufs Polizeikommissariat, um den Diebstahl seines Wagens zu melden. Lechardoy ist nicht gekommen. Der Polizeinspektor ist so alt wie er, trägt einen Ehering. X denkt sich ihn als glücklichen Familienvater. Er hat also einen Kinderwunsch und möchte Vater werden bzw. muss sich damit auseinandersetzen, dass er noch nicht Vater ist und es womöglich niemals werden wird. Wir erwähnen dies, weil diese Problematik den psychologischen Fall Schreber in die paranoide Psychose gestürzt hat. (24)

Kapitel „Sechs/Die 2. Chance“

Am nächsten Morgen erntet X Kritik, weil er nicht darauf bestanden hat Lechardoy zu sprechen. Weiter hat er das letzte Mal schlecht gearbeitet. Und das beim Landwirtschaftsministerium ist nun seine zweite Chance. (27) Er versucht sich zu entschuldigen mit dem Diebstahl seines Wagens, wofür der Vorgesetzte eigenartigerweise Verständnis zeigt.

Kapitel „Sieben/Catherine, kleine Catherine“ beginnt mit einem Motto des Popmusikers Neil Young, dass gute Zeiten im Kommen sind, aber nur langsam. Catherine Lechardoy ist 25, hat

¹⁵⁰ Siehe hierzu: Freud, Sigmund: *Mitteilung eines der psychoanalytischen Theorie widersprechenden Falles von Paranoia*, GW Bd. X, in dem es um die ‚Urphantasien‘ geht, siehe insbesondere S. 242.

ein Technikerdiplom in Informatik und schlechte Zähne. Sie ist aggressiv, kritisiert ihn im Besonderen wegen seiner letzten Arbeit und im Allgemeinen Gott und die Welt. (29)

X trinkt mit ihr einen Kaffee. Sie kommt aus Béarn und fährt jedes Wochenende nachhause. Sie besucht abends Kurse am CNAM „um beruflich voranzukommen“. In drei Jahren hat sie ihr Ingenieursdiplom. (30) Sie arbeitet oft bis Mitternacht. X findet sie wenig attraktiv. Gegen 11 Uhr kommt Patrick Leroy, der das Büro mit C. Lechardoy teilt. Er hat die Nacht zuvor Mädels abgeschleppt und telefoniert den ganzen Vormittag. Sein drittes Telefonat mit einem Mädchen lässt X erfahren, dass eine Freundin von Leroy [Homonymie: le roi ist im Französischen der König] umgekommen sei. Der Fahrer sei davongekommen. Wir haben hier wieder das Motiv des Lauschens. (31) Nachmittags muss X zum Leiter der „EDV – Studienabteilung“. Er wartet eineinhalb Stunden in einem leeren Büro. Man hat ihm ein Computerdossier in die Hand gegeben. (32) Er unterstreicht komische Sätze mit Bleistift und erweist sich so als Sprachkritiker. Eine Sekretärin kommt und entschuldigt ihren Chef. Während er nachhause fährt, sinniert er über ein Graffito. Graffiti bekommen in der Medientheorie von Baudrillard als Ausdruck eines ‚Aufstandes der Zeichen‘ einen besonderen Stellenwert. (33)

Kapitel „Acht“:

Wochenende verbringt X meist zuhause und kultiviert seine „kleine Depression“. Wir haben es hier mit einer iterativen Beschreibung zu tun, das heißt ein mehrmaliges Ereignis wird nur einmal erzählt. Diese gehören in der Erzählwissenschaft in die Kategorie der Frequenz oder Häufigkeit. Sie dient neben den anderen beiden Kategorien der Dauer und der Anachronie zu den Hauptbestimmbarkeiten in Hinblick auf die narrative Zeitlichkeit (siehe oben Punkt 7).

Diesmal aber „steht Mitmenschlichkeit auf dem Programm. Ich gehe mit einem Freund, der Pfarrer ist, in ein mexikanisches Restaurant essen ... Aber ist mein Freund noch mein Freund? Wir haben zusammen studiert ... [später] ging er ins Priesterseminar.“ Wir haben es wie so oft bei Houellebecq mit einer Komplementärfigur des Erzählers zu tun, was auf das Phänomen der Interpassivität hindeutet. Der Priester „Jean-Pierre Buvet redet über Sexualität“, welche er in ihrer Bedeutung für überschätzt hält ... Unsere Zivilisation, sagt er, leidet an vitaler Erschöpfung.“ Die Erschöpfung der künstlerischen Mittel durch die Moderne ist ein Hauptkennzeichen unserer postmodernen Epoche, was im Nouveau roman zu dem Paradigmenwechsels des dreifachen Retour au récit, au réel, au sujet geführt hat. (34)

Buvet empfiehlt X „zu Gott zurückzukehren oder eine Psychoanalyse zu machen“, das heißt, er möchte weiter nichts mit ihm zu tun haben. X möchte diesen seinen letzten Freund nicht verlieren und widerspricht ihm also nicht bzw. vermeidet es, das vorletzte Wort zu sprechen.

(35 -36)

Kapitel „Neun“:

Sechs Personen sitzen an einem Tisch. Die Vorhänge sind zu. X ist auf einer Konferenz am Vormittag. Es handelt sich wieder um das Landwirtschaftsministerium. Der erste Vertreter von diesem ist noch jung. Der zweite Vertreter ist mittleren Alters mit Bartkrause, von beiden der Theoretiker und übt auf Catherine Lechardoy Einfluss aus. Dies merkt X daran, dass er die Bedeutung von Methodologie in allen Bereichen des Lebens hervorhebt, wie dies bereits Lechardoy in ihrem Erstkontakt mit X getan hat. (37) Der zweite Vertreter kann X nicht leiden. Letzterer stimmt ihm deshalb mehrfach voll Bewunderung zu. Damit deutet er Unterordnungsbereitschaft und Masochismus an. Der dritte Vertreter des Landwirtschaftsministeriums ist Lechardoy. Der vierte Vertreter ist ein „Agrarsozialist“ mit Stiefel und Parka. X, der Ich-Erzähler, charakterisiert ihn in seinem Inneren Monolog wie folgt: „ich möchte nicht sein Sohn sein ... er scheint sich das Ziel gesetzt zu haben ... einen Konflikt zu provozieren, indem er wiederholt die »Nutzlosigkeit solcher Konferenzen, die zu nichts führen« anprangert.“

Von X' Firma ist auch jemand dabei. Er heißt Norbert Lejailly. Es erscheint noch eine siebte Person aus dem Ministerium, der den jungen, dynamischen Chef mimt. (39)

Nummer sieben legt die Hand auf X' Schultern und entschuldigt sich, dass er ihn letztthin warten ließ. (40)

X verliert das Blatt, auf dem seine Reisettermine und -orte notiert sind, noch am selben Abend, was auf eine Freudsche Fehlleistung hinweist.¹⁵¹ Dies sei aber nicht so schlimm, weil ihm am nächsten Tag in einem Briefing mit dem ‚Theoretiker‘ nochmals erklärt wird: „2 Wochen Rouen, eine Woche Dijon, vier Tage La Roche-sur-Yon“. Einem Einwohner von Paris dürfte so etwas wie Strafversetzung anmuten. Am 1.12. geht es los, zu Weihnachten soll

X zurück sein. Er wird einen Mitarbeiter bekommen, damit sie im Tandem [Doppelgängermotiv] arbeiten können. (41) Der zweite im Bund ist aber nicht da, so dass X nachhause gehen kann. (42)

Kapitel „**Zehn**/Die Freiheitsgrade/nach J. – Y. Fréhaut“:

X ist zurück in der Firma. Er hat ein Gespräch mit dem Abteilungsleiter. Nachmittags ist eine Abschiedsfeier für den Mitarbeiter Fréhaut. (43) Dieser ist vor drei Jahren zusammen mit X in die Firma eingetreten. Sie arbeiten im selben Büro. Ersterer ist für die ‚Freiheitsgrade‘. „Denn er war ein Liberaler und als solcher kein Parteigänger dessen, was für das Gehirn unabdingbar ist: ein Vereinheitlichungsplan.“ (44) Liberalismus ist für den Autoren Houellebecq gleichbedeutend mit Egoismus und unverantwortlichen Müttern, die nur ihr eigenes Glück und ihre Selbstverwirklichung suchen und aus diesen Gründen ihre Kinder vernachlässigen, was in *Elementarteilchen* noch eindringlicher dargestellt wird. X ist überzeugt gewesen, dass Fréhaut noch Jungfrau gewesen ist. Fréhaut wählte die Sozialisten und bewunderte Gauguin. Wir möchten hinzufügen: weil X vermutlich Aussteigerpläne hegt und sich wie der berühmte Malerkünstler Gauguin, in Anwesenheit dessen sich Van Gogh, sein Freund, ein Ohr abgeschnitten hat, in die Südsee absetzen möchte. Gauguin bekommt ebenfalls Bedeutung in Beigbeders Roman *Neununddreissig*, wie wir unten zeigen werden. Dass der Nouveau nouveau roman sich von der Kultfigur Van Gogh abwendet und seinem Rivalen Gauguin zu, scheint uns ebenfalls auf den Paradigmenwechsel und die neue Generation in der Französischen Literatur seit 1983 hinzuweisen. Mit der Fokussierung des Geschehens auf diese Szene zwischen dem Ich-Erzähler und der Figur Fréhaut haben wir ein weiteres ‚Zwei-Männer-Motiv‘. (45)

Kapitel „**Elf**“:

X hat J. – Y. Fréhaut nie wieder gesehen, auch eine Art des **Verschwinden des Menschen**, welche Thematik wir in 10.4.5. behandeln wollen. X in seiner zweiten Funktion als Erzähler, neben seiner ersten Funktion als am Geschehen Beteiligter, worin wir eine Aufspaltung in ein sujet de l'énonciation (Subjekt des Aussageaktes) und ein sujet de l'énoncé (Subjekt der Aussage) in ein und derselben Person bemerken, beklagt den Solipsismus der Leute, er befürchtet deshalb, dass der Romanschreiber keinen Stoff in Zukunft mehr haben wird, weil die Menschen nicht mehr miteinander kommunizieren. „Die Romanform ist nicht geschaffen, um die Indifferenz oder das Nichts zu beschreiben ... man müsste eine plattere Ausdrucksweise erfinden, eine knappere, ödere Form“. (46) Diese Form der Ästhetik rückt Houellebecq in die Nähe des Minimalismus, einem der wenigen Ismen, die in der Kunstlandschaft der Jahrtausendwende noch auszumachen sind.

Am nächsten Tag in einer Abschiedsfeier im Landwirtschaftsministerium diskutiert X mit dem ‚Theoretiker‘, an dessen Seite sich Catherine Lechardoy befindet. (47) Es wird die

¹⁵¹ Lacan, Jacques: *Conferences et entretiens dans des universités Nord-Américaines*, in: *Scilicet* 6/7, Paris 1976, S. 19: „Die Verfehlung selbst kann als das definiert werden, was in jedem menschlichen Akt sexuell ist. Deshalb gibt es so viele Fehlleistungen. Freud hat sehr richtig gezeigt, dass eine Fehlleistung stets mit dem Geschlecht zu tun hat. Die Fehlleistung schlechthin ist der sexuelle Akt.“

Pensionierung eines 60 – jährigen Mitarbeiters mit Namen Louis Lindon gefeiert. Der Leiter der EDV – Studienabteilung hält eine Rede. (48) Der Applaus ist 30 Sekunden lang. Ein junges Mädchen überreicht dem Pensionär eine Angel als Geschenk der Belegschaft. Man bricht auf zum Buffet. Der Abteilungsleiter entführt Lindon. Der Theoretiker begibt sich zu X und versucht ihm die ‚Menrise – Methode‘ nahezulegen. (49) „Catherine Lechardoy blieb dicht an seiner Seite.“ Ein Kollege entführt den Theoretiker. X und Lechardoy stehen sich gegenüber. (50) Sie redet über ein belangloses Thema mit ihm, der sie gerne verführen würde. Seine Kravatte beengt ihn. Nach dem dritten Glas denkt er daran, einen Annäherungsversuch zu machen, den er aber nicht ausführt. Danach geht er auf die Toilette, wo er sich ‚übergeben‘ muss. Zurückgekommen findet er Lechardoy wieder an der Seite des Theoretikers. (51)

Kapitel „Zwölf“:

X hat noch eine Woche Zeit bis zu seiner Reise nach Rouen. Es ist Ende November. Er beklagt Ereignislosigkeit in „einem abwesenden Leben“ [ein Ausdruck von Rimbaud]. (52) Er erhofft sich von seiner Dienstreise eine Veränderung in seinem Leben „einen Sprung“, womöglich in den Glauben, wie ihn Kierkegaard gefordert hat. (53)

„Zweiter Teil“ (55) des Buches

Kapitel „Eins“ (57):

Es ist „Montag der 1. Dezember“, X wartet am Bahnhof auf Tisserand. Es geht nach Rouen. „Du und ich, wir werden ein tolles Team abgeben“, sagt letzterer. (58) X kennt Tisserand schon, „meistens hat er Weibergeschichten erzählt; ich spüre diese Reise wird eine Katastrophe.“ Im Zug „... versucht er [Tisserand], den Blick der Studentinnen auf sich zu ziehen.“ (59) „Raphaël Tisserands Problem, der Ugrund seiner Persönlichkeit, besteht in seiner Hässlichkeit ... Er ist so hässlich, dass er Frauen abstößt ... Er versucht es trotzdem“. Tisserand wirkt schmierig, hat Haarausfall, das Aussehen einer „Büffelkröte“, glänzende Aknehaut, ist mediterranen Einschlags, untersetzt, kurzsichtig, ohne Finesse, Phantasie, Witz, Charme, das Gegenteil von Schönheit und trägt eine Biofikalbrille.“ X bekommt im Zugabteil Visionen bzw. Halluzinationen: „man könnte wirklich glauben, dass der Fluss Blut mit sich führt“. (60) X und Tisserand sind gegen 9 Uhr in Rouen. Die Studentin hat Tisserand ihre Telefonnummer „natürlich“ nicht gegeben. Sie erreichen das Landwirtschaftsamt mit Verspätung. Der Kurs, den sie geben sollen, beginnt um 8 Uhr. Die Gruppe besteht aus 15 Personen, Sekretärinnen und mittlere Führungskräfte. X bemerkt „Schnäbele“. „Er ist der künftige Chef der gerade entstehenden Informatikabteilung (61) ... An seiner Seite sitzt ein etwa 50 – jähriger Mann ... ein alter Feldwebel ... Sein starres Auge – Indochina vermutlich – hält er lange auf mich gerichtet, als würde er mich auffordern, meine Anwesenheit zu rechtfertigen ... Er selbst erinnert eher an eine Dogge – jene Hunderasse, die ihren Biss niemals lockert.“ Wir übersehen dabei die Generationsproblematik nicht, die uns aber nicht das Kardinalproblem des Helden zu sein scheint. Es ist Mittag. Schnäbele kann nicht mit ihnen essen, führt aber die beiden durch die Gänge. Tisserand hat „bereits die weibliche Beute unter den Teilnehmern [des Kurses] ausfindig gemacht“. (62)

In Schnäbeles Büro erkennt X die womöglich bei einem Nouvelles-Frontières-Aufenthalt in Island gemachten Fotos an den Wänden als dilettantisch. Schnäbele ist erst 25 und schon IGRF, ein Beamtenstatus. Nachmittags folgen praktische Übungen am PC. Tisserand ist der Theoretiker, X der Praktiker für die Kurse. Die beiden attraktiven Mädchen aus dem Kurs stellen X Fragen. Wir haben es hier mit einem Sphinx-Motiv zu tun, insgesamt fällt der remythologisierende Ton der Erzählung auf, selbst die belanglosesten Einzelheiten und Ereignisse gewinnen eine magische Bedeutung, die aber erst noch zu entschlüsseln ist. Man praktiziert eine ‚emphatische Redeweise‘ (Rosset). Ähnliches findet man im Krimigenre, nur weiß man in AdK nicht so recht, worin die Tat besteht, die aufgeklärt werden soll. Der Leser

sieht sich aufgefordert, die Dinge aus seiner Sichtweise zu interpretieren. (65) Tisserand baggert die eine der beiden Sekretärinnen an. Es „verkrampft sich ihr Gesicht zu einem Ausdruck unwillkürlicher Abneigung, ja Ekel. Das [mythische] Schicksal ist unerbittlich.“ Um 17 Uhr ertönt wieder die Klingel, wie in einer Schule. X und Tisserand müssen erst noch ein Hotel suchen. (66) Beide gehen einen Aperitif trinken. Tisserand setzt sich an einen Tisch neben zwei Mädchen. Diese stehen auf und gehen. Er trinkt Martini Dry. X trinkt ein Bier und raucht Kette. Tisserand erzählt, dass er seit kurzem im Fitness-Club ist, um abzunehmen und Frauen aufzureißen. X sieht Rauchen als seinen einzigen Lebensinhalt. Er öffnet die vierte Schachtel Camel. Man darf vom Camelwerbungshelden, der meilenweit für eine Camel Filter geht, auf ähnliche Charaktereigenschaften bei ihm schließen. Im Zeitalter der Werbung erübrigt es sich einen Romanhelden zu charakterisieren, wenn man sein Konsumverhalten schildert. Es ist klar, dass damit eine Verödung der Darstellungsmittel des Romangenres einhergeht.

Zurück im Hotel sieht X die „Fernsehbilder von Studentendemonstrationen“ (68). Tisserand erscheint im Jogginganzug, sie gehen ins „Flunch“ essen. X erinnert sich wie in der Firma Thomassen einst Tisserand vorgestellt worden ist. Thomassen ist Schwede, groß, über zwei Meter, gut gebaut, hat ein schönes Gesicht. Er ist ein Halbgott und eine Art Übermensch, was im Zusammenhang mit der Problematik des ‚Verschwindens des Menschen‘ bei Houellebecq (siehe 10.4.5.) steht. Letzterer beschreibt in Tisserand und den Opfern der ‚Ausweitung der Kampfzone‘ die Kategorie des ‚letzten Menschen‘, wie sie von Nietzsche in der Zarathustra – Vorrede hervorgebracht worden ist.

Thomassen ist 40 Zentimeter größer als Tisserand. X ging mit Thomassen Kurse halten in die Provinz. Thomassen ist bescheiden und überlegen gewesen. Tisserand musste nie mit Thomassen Ausbildungskurse machen, zu seinem Glück, denn er wäre vor Neid gestorben. Man hat es hierbei mit einer Retention innerhalb der Retention der Erzählung zu tun. (69) Tisserand und X gehen noch ein Gläschen trinken. Ersterer trinkt Bourbon, letzterer Bier. Sie sind in einer Studentenkeipe. Tisserand steht vor dem Nervenzusammenbruch. Sie gehen zurück ins Hotel. (70)

Kapitel „Zwei/Jeder Tag ist ein neuer Tag“

X ist in den Nouvelles Galeries, wo jemand stirbt, einen schlechten Tod, wie in den Büchern von Patricia Highsmith, schlicht und brutal wie das Leben ist und die Romane von letzterer sind. Er kauft einen Sechserpack Tuborgbier, einem Markenartikel, und räsonniert über den Werbesong der Nouvelles Galeries: „Jeder Tag ist ein neuer Tag.“ (72 – 73)

Kapitel „Drei/Das Spiel vom Marktplatz“

X bleibt übers Wochenende in Rouen, er möchte –wie er gegenüber Tisserand bedeutet – die Stadt kennenlernen. Er fühlt sich vom Lärm der Jugendlichen mit ihren Mopeds genervt. Gegen 14 Uhr verlässt er sein Hotel. Er geht auf den Alten Markt, wo Jeanne d’Arc verbrannt worden ist. Die französische Nationalheldin darf als ‚starke Frau‘ angesehen werden, womit eine assoziative Verbindung zu Veronique, ebenfalls einer starken Frau, die seine Männlichkeit in Frage gestellt und so seine Identitätskrise ausgelöst hat, hergestellt werden könnte. (Siehe unten) (75) Eine große Dogge beschnüffelt X in einem Café. Wir erinnern uns an Seite 62, wo gesagt wird: „ein alter Feldweibel ... Er selbst erinnert eher an eine Dogge – jene Hunderasse, die ihren Biss niemals lockert.“ Wir haben es hier ähnlich wie mit dem ‚gestohlenen Auto‘ mit einem Motiv zu tun, das aber nicht wieder aufgegriffen wird.

Er geht durch die Gässchen und erlebt schließlich eine Hochzeit mit. (76) Braut und Bräutigam, schon nicht mehr die jüngsten, machen, weil letztere größer als ersterer ist, einen lächerlichen Eindruck und werden von vorbeikommenden Jugendlichen verspottet. X isst eine Pizza und geht ins Pornokino, wo Rentner, Einwanderer und Pärchen sind. Die Zuschauer

wechseln die Plätze. Die Pärchen werden umringt von einzelnen Männern, welche masturbieren. (77) Er bleibt „ungefähr eine Stunde in diesem Kino“. Die Bettler in Rouen wirken nur mäßig bedrohlich auf ihn. Er notiert sich die Abfahrtszeiten der Züge nach Paris. Tags drauf steht er sehr früh auf, kommt rechtzeitig zum 1. Zug, kauft eine Fahrkarte und fährt dann nicht. Womöglich hatte er vor, seinen Job zu ‚schmeißen‘. (78)

Kapitel „Vier“:

Dienstagabend erkrankt X. Tisserand möchte in eine Kneipe gehen. X' linke Schulter tut ihm weh, er hat Atembeschwerden. Um 1 Uhr morgens geht er los ins Krankenhaus. Er resümiert das Glück in seinem Leben angesichts des Todes. (80) Ein Pärchen fährt ihn nicht ins Krankenhaus. Er nimmt ein Taxi. Im Krankenhaus wird er untersucht.

Eine Herzbeutelentzündung wird diagnostiziert. (81) Seiner Meinung nach bekommt er zu spät eine Beruhigungsspritze, was auf eine Medikamentensucht hindeutet. Als er erwacht, ist Tisserand an seinem Bett, er hat sich Sorgen um ihn gemacht. (82)

Kapitel „Fünf“ beginnt mit einem Motto aus dem Dhammapada, eine Art buddhistischer Bibel.

Im Krankenhaus sieht sich X als „unangenehmen Kranken“. Tisserand kommt zweimal zu Besuch, macht Witze über die Krankenschwestern, das hat unter anderem den Effekt, dass die Geschlechterdifferenz wieder einmal bezeichnet wird. X erhält sonst keine weiteren Besuche und hat auch niemanden, den er von seinem Zustand benachrichtigen wollte. Die zweite Woche ist unerfreulich. Er wird unruhig, der Krankheitsgewinn scheint nicht mehr gegeben. Tisserand kommt inzwischen schon nicht mehr zu Besuch und bringt Kuchen mit, denn er ist schon in Dijon. (84 – 86) Die Studentenrevolte ist vorbei. Die Chefsekretärin ruft ihn an. Er kann nach La Roche-sur-Yon zum nächsten Ausbildungskurs fahren. (87)

Kapitel „Sechs/Rouen – Paris“:

X verlässt das Krankenhaus zwei Tage später. Er verabschiedet sich von seinem Zimmergenossen, fährt nach Paris zurück nach drei Wochen, beschreibt die Zugfahrt minutiös und liebt diese Welt nicht. (87 – 90)

Kapitel „Sieben“:

Er ist in seiner Wohnung, ihn hält nichts in Paris. Er fährt in die Vendée und zitiert aus seiner ‚Hundegeschichte‘, in welcher er von einer Brigitte Bardot im Stil eines Märchens erzählt. Wir haben es mit einer Rückblende zu tun. Letztere ist mit 16 abstoßend hässlich, dick, hat pickelige Haut, sieht aus wie ein Mutterschwein und hat keine Freunde. Er ist „nicht so weit gegangen mit ihr zu schlafen“. Er küsst sie, was ein Mitschüler sieht. Weihnachten hört er auf mit ihr zu reden. Brigitte ist boshaft, ihre Eltern sind Agnostiker. Wir haben es hierbei mit einer Veränderung der Zeitlichkeit in Hinblick auf die Ordnung zu tun. Es kommt zu einer Anachronie, genauer gesagt, zu einer Analepse, deren Reichweite ziemlich weit geht, in die Pubertät des Ich-Erzählers zurück. Es ist anzunehmen, dass zu dieser Zeit das Trauma von X stattgefunden hat, das seinen derzeitigen Leidensdruck über seine Aktualneurose hinaus verstärkt.

Wir zitieren Genette, um dies zu erklären: „Die erste, die ich **kompletive Analepsen** oder „Rückblenden“ ... nenne, umfassen jene retrospektiven Segmente, die nachträglich eine frühere Lücke der Erzählung füllen ... Diese früheren Lücken können schlicht und einfach **Ellipsen** sein, d. h. **Risse im Zeitkontinuum**. (34) ... der weitaus typischere **Gebrauch des Rückgriffs bei Proust** besteht zweifellos darin, dass ein Ereignis, das bereits zu seiner Zeit eine Bedeutung besaß, nachträglich eine zweite (wenn auch nicht unbedingt bessere

Interpretation) erfährt.¹⁵² Offensichtlich erhält die Bardot-Analepse keine nachträglich zweite Interpretation, sie wird sofort von den Romanthesen verdrängt.

„Die Sexualität ist ein System sozialer Hierarchie.“ Es folgen besagte Romanthesen über die ‚Ausweitung der Kampfzone‘. Diese Soziologisierung der sexuellen Konflikte von X mag beeindruckend klingen und auf ihr basiert mittlerweile der Ruhm von Houellebecq, für den Psychoanalytiker handelt es sich schlicht um den Angstabwehrmechanismus einer Rationalisierung, die als Widerstand in der Erinnerung des Traumas, als leeres Sprechen, angesehen werden muss. (91 – 100)

Marthe und Martin, ein bäuerliches Paar, wird erwähnt. Sie sind seit 43 Jahren verheiratet und dienen durch ihr bloßes Beispiel als Antithese und ‚Thesenroman‘ gegen die eben genannten Romanthesen. (101) Die Tiererzählung, in die diese Romanthesen eingewoben sind, endet.

Kapitel „**Acht**/Rückkehr zu den Kühen“:

X ist um 5 Uhr 52 in La Roche. Er geht durch menschenleere Gassen. Im Landwirtschaftsministerium ist Tisserand schon anwesend. Der Direktor der Behörde ist gegen Informatik eingestellt. Tisserand entwickelt sich zusehens zur wandelnden Zeitbombe. (103 – 106). X resümiert die Trennung von seiner Freundin Veronique (siehe oben der Zusammenhang zu der Jeanne d’Arc-Episode. Tisserand gesteht, dass er 28 und noch immer Jungfrau ist. „Der Sex ist zu einem 2ten Differenzierungssystem geworden.“ X. will sich besaufen und denkt an Gérard Leverrier. Dieser ist 26 gewesen, verdiente 30 000 Euros im Monat und beging Selbstmord. Wir haben hier den Selbstmord einer Nebenperson. (107 – 109) X resümiert weiter die Beziehung zu Veronique, die „in Analyse“ gewesen ist. Er zitiert Lacan, der gesagt hätte: „je niederträglicher ihr seid, desto besser geht es“. Nach einem Streit mit Veronique hat er Tabletten geschluckt, ruft alsbald die Feuerwehr und lässt sich den Magen auspumpen. Veronique besucht ihn kein einziges Mal, obwohl er fast draufgegangen wäre. Sie nennt ihn bei einem weiteren Zerwürfnis einen Schlappschwanz und holt die Polizei. (110 – 113)

Kapitel „**Neun**/Bukanien“ (114):

X reist samstags nach Les Sables d’Olonne. Der Ausflug ans Meer wird beschrieben.

Kapitel „**Zehn**/Zwischenlandung“ (118):

Zurück in La Roche-sur-Yon kauft X ein Filetmesser, das er später Tisserand in die Hand drücken, nachdem er ihn zu einem Mord angestiftet haben wird. Es ist der 22.12, also kurz vor Weihnachten. Tisserand besäuft sich und bekennt, dass er Jude ist. Beide gehen in die Diskothek. Tisserand wird von einem Mädchen abgelehnt. X onaniert auf der Toilette, um keinen größeren Hang mehr nach den Mädchen zu haben. Das Mädchen, das aussieht wie X’ Exfreundin Veronique und deshalb „die Pseudo-Veronique“ genannt wird, wird von Tisserand umschwärmt. Sie bekundet Desinteresse, aber Tisserand gibt nicht nach bei den minderjährigen Mädchen. Schließlich wird er verhöhnt. Die Pseudo-Veronique kommt mit einem schwarzen Jungen. In *Elementarteilchen* ist es auch ein schwarzer Jugendlicher, der Bruno bis zum äußersten reizen wird (siehe unten). Tisserand ist wie vernichtet. X erzählt ihm von seinem Messer. Weil er niemals eine Frau besitzen würde, solle er eine umbringen, um so wenigstens ihre Seele zu besitzen. Beide fahren dem Liebespaar in die Dünen nach. Tisserand bleibt lange weg, er beobachtet die Liebesszene zwischen der Pseudo-Veronique und ihrem Freund, greift die beiden aber dann doch nicht an. Tisserand fährt ohne X mit dem Auto weg. Es wird eine Protention bzw. eine Vorwegnahme des Geschehens gegeben. X wird seinen Freund nie wiedersehen. Tisserand stirbt auf dem Weg nach Paris bei einem Autounfall.

¹⁵² Genette: a.a.O, S. 34 und 39. Siehe auch oben unter Punkt B.2.2.

Die Tatsache, dass die Pseudo-Veronique auftaucht, sehen wir als Bestätigung, dass die Krise des Helden X ihren Ursprung in seinem Zerwürfnis mit Veronique hat, das innerhalb der Erzählung erst sehr spät erinnert wird. Tisserand soll sich stellvertretend an der Pseudo-Véronique rächen für die Unbill, die der Ich-Erzähler X von dessen Ex-Freundin Véronique erlitten hat. Die affekthafte Erinnerung, Wiederholung und Durcharbeitung des Veronique-Traumas, in dem die Erzählung kulminiert und auf die sie novellenartig angelegt ist, lässt soviel Hass in X aufsteigen, dass er Tisserand zum Mord an einer Frau anstiftet, er möchte ein Opfer. Seltsamerweise wird zu diesem nicht die Pseudo-Véronique, sondern Tisserand, der den Gerechtigkeitszustand wieder herstellen soll.

Houellebecq warnt hiermit vor Erinnerungs-Räumen, die in die Katastrophe führen. Erinnerung muss nicht zwangsläufig konstruktive, identitätsstiftende und erhaltende Funktion, sondern kann auch destruktive Folgen haben. Bei Gedenkfeiern kommt es oft zur ‚Abrechnung‘ mit dem politischen Gegner oder sonstigen Rivalen (siehe Bons *Mit dem Toten vier*). Erinnerungs-Räume dürfen so als Strategien des kollektiven Gedächtnisses gesehen werden. Durch ihre karthartische Wirkung tragen sie dazu bei, die Integrität einer Gruppe gefährdende Affekte heraufzubeschwören und abzureagieren. Der Schöpfer von AdK weist auf die Schattenseiten solcher berechnenden, kypernetischen, mit der Unausweichlichkeit von geschlossenen Systemen arbeitenden Inszenierungsstrategien von Erinnerungs-Räumen hin. Seine im Selbstmord endenden Helden geben sich nicht zufrieden mit den kollektiven Lösungsvorschlägen, die ihre Funktionabilität fürs System gewährleisten soll. Die Vermittlung von individueller und kollektiver Zeitlichkeit in der Erzählung scheitert. (118 – 130)

„**Dritter Teil**“ des Buches (133)

Kapitel „**Eins**“ (135):

Tisserand ist abgefahren. X schläft in den Dünen. Er erwacht bei Tagesanbruch. Er geht zur Straße zurück. Es passiert eine Ellipse, was im Zusammenhang mit der Dauer von Erzählung, das heißt, dem Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit, steht. Wir erfahren erst wieder etwas über ihn, als er in Paris ist. Am nächsten Tag geht er nicht zur Arbeit. Zuhause blättert er Verkaufskataloge durch. Freitag bis Samstag macht er nicht viel. Er philosophiert über die paradoxe Nützlichkeit des Selbstmords. Er macht erste Notizen für eine Tiererzählung, die an Äsopsche Fabeln erinnert. Ein Schimpanse malt sich die letzten Minuten und Worte des die Französische Revolution von 1789 mit hervorgebracht habenden Jakobiners Robespierre aus. Störche kastrieren den Schimpansen mit ihren Schnäbeln und töten ihn. Am Samstag geht X im Viertel spazieren. (135 – 139)

Kapitel „**Zwei**“ (140):

Am Montag ist er wieder in der Arbeit. Sein Chef ist nicht da. Er bekommt einen neuen Vorgesetzten. Er geht mit der Chefsekretärin und einem Kollegen Mittagessen. Es ist der 29. 12. Zuhause wirft er eine Dose Erbsen gegen den Spiegel. Er schneidet sich beim Zusammenkehren der Splitter, was er als angenehm empfindet. Am 30.12. erfahren sie in der Firma vom Tod Tisserands. Dieses Ereignis wird somit doppelt wiedergegeben, zum einen als Protention (siehe oben zu: Zweiter Teil/Kapitel 10) und zum anderen innerhalb der Chronologie der Ereignisse. Im ersteren Fall wird der klassische Erzählerstandort eingenommen, der sich außerhalb der Erzählung in einem zeitenthobenen, toten Punkt situiert. Die ist ein Beweis für die These eines *Retour au récit*, den wir als kennzeichnend für den *Nouveau nouveau roman* in Frankreich seit 1983 angenommen haben (siehe oben).

X bekommt einen Anruf von Catherine Lechardoy. Er kauft die Michelinlandkarte Rodez – Albi – Nîmes. X hebt all sein Geld ab und verbringt den 31.12. allein. Am 1.1. geht er

nachmittags zu einem Psychiater. Es folgt ein weiteres Gespräch mit letzterem am Montag. Er ruft in seiner Firma tags darauf an, dass er einen „kleinen Rückfall“ erlitten hat. (141 – 146)

Kapitel „**Drei**“:

2 Uhr nachmittags bekommt X vor einem Kollegen einen Heulkampf. Wenig später ohrfeigt er ein Mädchen vom Büro, die sich bei ihm beschwert, dass er zu viel raucht. Der Arzt schreibt ihm eine Woche krank. Eine Woche später verlängert dieser den Krankenstand und erhöht die Dosierung. Die Diagnose lautet „Depression“. Am nächsten Morgen führt er ein Gespräch mit dem Abteilungsleiter. Er verlässt das Gebäude der Firma und fühlt sich „als freier Mensch“. (147 – 150)

Kapitel „**Vier**/Die Beichte des Jean-Pierre Buvet“:

Buvet ruft X an. X besucht ihn in Vitry. Buvet beichtet, dass er von Patricia versucht worden ist. Diese hat sich inzwischen schon einen anderen geangelt. Buvet trinkt, während X bei ihm ist. X fährt mit einem Taxi nachhause. Er nimmt Beruhigungsmittel und „alles wird besser.“ (151 – 157)

Kapitel „**Fünf**/Venus und Mars“:

X lässt sich einweisen. Die Psychologin wirft ihm vor, zu allgemein zu bleiben. Er ist zwei Monate in der Anstalt. Die Psychologin liest einen Text von ihm laut vor. Sie diskutieren über Maupassant. „Wann hatten Sie zum letzten Mal Geschlechtsverkehr?“ fragt sie ihn. Er will mit ihr schlafen. Sie lehnt zögernd ab. Die Psychologin fertigt eine Habilitation an. Er geht am 26.5, an welchem Tag er auch geboren worden ist. (158 – 168)

Kapitel „**Sechs**/Saint-Cirgues-en-Montagne“:

Er macht einen Ausflug und eine Wanderung, die Kritiker mit der Wanderung von Lenz, in Büchners gleichnamiger Novelle, verglichen haben. Letztere gilt als eine Art Fallbeispiel für die Geisteskrankheit Schizophrenie.

Ende von AdK (169).

3.2.2. *ELEMENTARTEILCHEN* (ROMAN 1998)¹⁵³

Der „Prolog“ beginnt mit folgenden Worten: „Dieses Buch ist ... die Geschichte eines Mannes, der während der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts gelebt und ... [seine Zeit] in West-Europa verbracht hat. ... Bei seinem Tod wurde Michel Djerzinski ... als Biologe ... ersten Ranges angesehen ...[man hat beschlossen gehabt] ihm den Nobelpreis zu verleihen ... die am weitesten verbreitete Weltanschauung [bestimmt] Wirtschaft, Politik, Sitten ... Die metaphysischen Wandlungen –das heißt die radikalen, globalen Veränderungen der von der Mehrzahl der Menschen geteilten Weltanschauungen sind in der Geschichte der Menschheit selten. Als Beispiel ... kann das Aufkommen des Christentums angeführt werden ...

1 metaphysische Wandlung des Christentums im römischen Reich

2 metaphysische Wandlung der Wissenschaft im Mittelalter

3 radikalste metaphysische Wissenschaft, die eine neue Epoche in der Weltgeschichte einleiten sollte“ (a.a.O, S. 7ff) und „das Ende der alten Ordnung“ (8).

Der I. Teil ist übertitelt: „Das verlorene Reich“.

Das Kapitel „1“:

¹⁵³ Wir folgen Houellebecq, Michel: *Elementarteilchen* (=El), Roman, Köln 2007. T.d.O : *Les particules élémentaires*, Paris, 1998. Zahlenangaben in runden Klammern bezeichnen die Seitenzahl aus Houellebecq. In eckigen Klammern erfolgen eigene Kommentare. Fettgedrucktes bezeichnet Hervorhebungen des Verfassers.

„... der 1. Juli 1998 [an dem Djerzinski seine Abschiedsfeier hält] fiel auf einen Mittwoch ... [in Djerzinskis Labor gibt es] Tiefkühltruhen für Embryos ... ein junger Forscher mit dümmlichen Aussehen ... [ist] seit Anfang des Jahres im Institut [von Djerzinski; vielleicht ist es sogar sein Nachfolger Hubjaze] ... bald begannen die Ferien ... um 19 Uhr war alles vorbei ... Djerzinski [befindet sich] in Begleitung einer Kollegin ... sie war etwas älter als er wahrscheinlich.“ (13)

„[Bald] würde sie seine Nachfolge und die Leitung des Forschungsinstitutes übernehmen ... die meisten ihrer Veröffentlichungen [personale Erzählperspektive in der Er-Form; aus der Sicht von Djerzinski] beschäftigten sich mit dem Gen DAF 3, der Drosophila; sie war unverheiratet ... Onanierte sie, während sie Brahms hörte ...? [Sie ist eine] Genetikerin [wie in einem] Science-fiction-Film [und erscheint ihm wie] Der letzte Mensch auf Erden, nachdem alles Leben verschwunden ist. [Darüber hinaus lässt sie bei ihm] die Vorstellung einer apokalyptischen Dürre aufkommen“. Aber es gibt in seinem Leben noch eine andere Frau, nämlich die „Redakteurin bei der Zeitschrift 20 Ans ... sie lebte allein und kam spät heim ... [Er hat zu ihr] eine nachbarliche Beziehung.“ Die Gegend, in der er wohnt, umfasst „ein knappes Dutzend Wohnblocks ... etwa 300 Wohnungen ... Er ging auf den Käfig zu: Der Vogel war tot ... er träumte von ... Mülltonnen, die mit ... abgeschnittenen Geschlechtsorganen gefüllt waren ... Würmer ... machten sich über den Kadaver her ... Er schluckte drei Xanax ... sein erster Abend in der Freiheit.“ (14f)

Das Kapitel „2“:

Wir befinden uns nun zur Zeit des

„14.12.1900 ... Max Planck [hat den] Begriff der Energiequantelung [begründet und tritt in Auseinandersetzung darüber mit] Einstein und Bohr“ (17).

Die „Begriffe der Kopenhagener Deutung ... die die bestehenden Kategorien Raum, Kausalität und Zeit [neu bestimmt haben, entfalten ihre Wirkung]“. Djerzinski sieht den „Forscher als einen Rimbaud des Mikroskops“. Rimbaud (1854 – 1891) gilt als einer der begnadetsten Dichter aller Zeiten. Bereits mit 15 Jahren dichtete er formvollendete Verse. Von ihm stammt der Satz: „Je est un autre.“ bzw. „Ich ist ein Anderer“, welcher in der Epistemologie das Zeitalter des Unbewussten einläutet. Djerzinski betreibt „molekularbiologische Forschung“. Es geht ihm um die Entschlüsselung „genetischer Code[s]“. Er versucht „das Prinzip der Proteinbiosynthese“ zu ermitteln, sowie „die Entschlüsselung der DNA-Moleküle“ zu betreiben. (18)

Der „Computer berechnet die Untersequenzen [des Moleküls] ... Gen B 27 [ist in Colorado decodiert worden] ... Gen C 33 [in Paris] ... eine [solche] kleine Neuerung; das reicht ... schon für den Nobelpreis ... [Am Seineufer] schlenderten Homosexuelle in der Sonne ... Deplechin [Djerzinskis einstiger Förderer und Vorgesetzter] hatte ... [ein] Fernrohr aufgestellt ... er war ... selbst homosexuell ... seit einigen Jahren ... Alkoholiker ... [er] hatte zweimal versucht zu onanieren, während er das Auge ans Fernrohr presste ... Sein eigenes Glied war schlaff und faltig herabgesunken, ... er unternahm keinen weiteren Versuch ... [Desplechin wollte nicht] in Norwegen, Italien, ... einem dieser traurigen Länder ... arbeiten, in denen Menschen um die 40 Selbstmord begehen“. (19)

„... er konnte sich nicht mehr daran erinnern, wann er zum letzten Mal eine Erektion gehabt hatte.“ (21)

„Am 15. Juli rief er Bruno abends an ... die Stimme seines Halbbruders ... Bruno war ganz sicher [auch] der Midlife-crisis zum Opfer gefallen.“ (23)

„[Nicht länger ist es zu ignorieren] dass er, Michel, die Nase gestrichen voll hatte; er sah ... keinen Grund mehr, weiterzumachen ... Die Zeit ist ein banales Rätsel ...“ (24)

Die Rede ist von „Esalen/Big Sur“, dem Mekka aller Esoterikfreunde. (32)

„F. di Meola“, der Vater von David, wird das erste Mal erwähnt. (33)

„1968 ist Michel zehn. Seit seinem 2. Lebensjahr lebt er allein mit seiner Großmutter ... in Charny ... *die Ewigkeit der Kindheit* ist nur kurz, aber das weiß er noch nicht ... Michel spielt selten mit den Jungen in seinem Alter ... wird ein bisschen als Außenseiter betrachtet ... weder gehasst noch schikaniert ... Die Verhältnisse im Reich der Kindheit sind unberechenbar.“ (34)

Brigitte ist „ein ... 16-jähriges ... Mädchen ... Dezember 1968 zog seine Großmutter ins Departement Seine-et-Marne.“ (36)

„Die Lektüre von Nietzsche rief nur eine vorübergehende Verärgerung in ihm hervor.“ (37)

„Die reine Moral ist einzig und universell, unveränderlich, hängt von nichts ab, determiniert, ist aber nicht determiniert, sondern absolut.“ (38)

Michel Djerzinski liest als Junge gerne in den Büchern der Reihe „Hundert Fragen zu“. (40)

Der Erzähler kommt auf eines der Leitmotive des Buches zu sprechen, nämlich auf „die kommerzielle Relevanz einer Jugendkultur ... die ... auf Sex und Gewalt beruhte“. (77)

Bruno erzählt gegenüber seinem Psychiater die „inzeitiöse Voyeur-Szene von der Mutter“. (79)

Brunos Vater ist 1974 70 Jahre alt, das heißt, er ist 52 gewesen, als Bruno geboren worden ist. Die Halbbrüder Michel und Bruno kommen nicht darum herum, sich Gedanken zu machen über „chirurgische Schwanzverlängerung, wie es in diesem Alter zwangsläufig der Fall ist.“ (82)

Dass beide aufgrund der Flower-Power-Eskapaden ihrer Eltern sich mit der geistigen Erbschaft der 1960er Jahre auseinandersetzen müssen, beweist folgende Erwähnung des ‚Popphilosophen‘ Gilles Deleuze (1925 – 1995), der zu den geistigen Wegbereitern des Mai 68 zu zählen ist: „während eines Abendessens bei Bénazéraf [Filmemacher] hatte seine Geliebte [die von Brunos Vater] Gilles Deleuze kennelernt.“ (88)

Es wird ein Bibelzitat als Motto gegeben aus dem Buch Hosea 5,4: den Kindern Israel wird darin vorgeworfen, dass sie „einen Hurengeist im Herzen“ hätten. (90) Die Erotomanie des Protagonisten Bruno, welcher sich zeitweise im Stadium eines ‚Sexaholic‘ befindet, hat ihre Kehrseite in einer starken Religiosität. Die Kindheit der Brüder Michel und Bruno fällt in die Zeit, als die Sexualität noch „vom paternalistischen Joch des Gaullismus unterdrückt“ worden ist. (91) Auf einem Sommerurlaub lernen Michel, Bruno und Annabelle David di Meola kennen. Es wird bemerkt, dass letzterer „reine Gesichtszüge“ hätte. Dass er etwas vom gefallenen Engel an sich hat, wird die weitere Handlung erweisen. (94) David hat „Demo-Kassetten“ von seinen Auftritten erstellt, welche er an Plattenfirmen verschickt. Er möchte ein großer Rockstar werden. (95) David, der wenig älter als die drei anderen Jugendlichen ist, hat schon viele Liebschaften gehabt. Annabelle, weil sie Michel nicht untreu werden will, geht zu ihm und möchte mit ihm tanzen.

„Michel lehnte die Aufforderung mit einer unglaublich langsamen Geste ab, wie sie ein vorgeschichtliches Tier, das gerade wieder zum Leben erweckt worden ist, hätte aufführen können.“ (95)

„David nahm sie an der Hüfte und zog sie fest an sich ... Annabelle ... in Davids Armen ... Michel [fühlt sich] von der übrigen Welt getrennt.“ (96)

„am nächsten Morgen war Michels Zelt leer. Alle seine Sachen waren verschwunden ... Bruno fuhr eine Woche später wieder ab ... Ende August stellte Annabelle fest, dass ihre Regel ausblieb. Sie sagte sich, dass es besser so sei [abzutreiben] ... (97)

„beim erstenmal [bezieht sich auf ihre Entjungferung durch David] hatte es etwas weh getan ... [sie erfährt] dass Michel nicht mehr da [das heißt: zuhause anzutreffen] sei ... [er hat inzwischen ein] Zimmer im Studentenwohnheim in Bures-sur-Yvette ... Michels Großmutter ... gab ihr ... die Adresse ihres Enkels.“ (98) Man hat es mit einer Pubertätstragödie zu tun, wie man sie von Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen* her kennt. Wir erwähnen dies, weil es

auch ein Werk eines Fin de siècle ist. Man spürt regelrecht die Tragik, die im Zusammenhang mit der Darstellung des versäumten, schicksalhaften Augenblickes (Kairos) steht. Der Verzicht des pubertären Michel auf die gleichaltrige Annabelle ist das Ereignis, welches den späteren Lebensweg, seine asketische Lebenshaltung als Wissenschaftler bedingt. Dieser Augenblick ist Ursprung. Man hat es mit einem klassischen Modell des Erzählens von Geschichte zu tun. Gleichzeitig ist ein Kausalitätsschema impliziert, welches an eine Art Falldarstellung gemahnt, die die Frage der Novelle „was ist passiert?“ beantwortet. Im Sinne von Deleuze/Guattari ersetzt der Erzähler die Aufklärung seiner Lebensrätsel in einer Psychoanalyse durch eine ‚Schizoanalyse‘, welche mit der Kunst der Novelle verglichen werden kann.¹⁵⁴

Michel geht als Student nach „Orsay ... [einem] Forschungszentrum für Elementarteilchenphysik“ (99) Diese spielt auf den Titel an, möchte aber auch sagen, dass im Zeitalter der Quantenphysik das Individuum so vereinzelt wie ein Atom ist, in einer Gesellschaft, welche nur noch aus Teilen ohne übergreifende, die Ganzheit garantierenden transzendenten Strukturen besteht. Es soll an dieser Stelle auch erwähnt werden, dass der Roman leicht lesbar ist.

Michel soll seine Tante Marie-Thérèse anrufen „... Seine Großmutter hatte ... einen Schwächeanfall gehabt.“ (100)

Michel stellt Gedanken über die Verdienste seiner Großmutter an. (102)

„Es sollten fast 25 Jahre vergehen, ehe sie [Annabelle] Michel wiedersehen würde.“ Es folgt der Tod der Großmutter (103) Michel wird von einem „tierischen Entsetzen“ gepackt. (104)

Des Romanes „I. Teil: „Das verlorene Reich“ ist zuende. Die chiliastischen Anklänge sind in diesem Titel nicht zu überhören. Chiliasmus bezeichnet alle Formen von Weltanschauungen, welche Endzeitvisionen entfalten. Dieses Phänomen tritt besonders in gesellschaftlichen Krisenzeiten an den Tag.

„II. Teil: Die seltsamen Augenblicke“:

Im Kapitel „1“ wird beschrieben, wie Bruno auf einem Campingplatz ankommt, sein Zelt aufschlägt, und sofort onaniert, er hat Minderwertigkeitskomplexe wegen seinem „zu kurzen Penis.“ (106)

Weitere Ereignisse:

„... verlor Bruno die Kontrolle über sein Fahrzeug.“ Man denkt an einen Autounfall, was aber nicht gemeint ist. „Der ORT DER WANDLUNG war 1975 von einer Gruppe Altachtundsechziger (in Wirklichkeit war keiner von ihnen an den 68er Ereignissen in irgendeiner Weise beteiligt ...) auf einem Gelände, das den Eltern von einem von ihnen gehörte ... gegründet worden ... Das Vorhaben, stark geprägt von den ultraliberalen Idealen, die Anfang der 70er Jahre in Mode waren, bestand darin, eine konkrete Utopie zu verwirklichen, das heißt ... nach den Prinzipien der Selbstverwaltung ... und der unmittelbaren Demokratie zu leben. Der Ort war jedoch keine neue Kommune.“ (107)

Man wollte dort „Synergien und schöpferische Begegnungen hervor[zu]rufen ... und ordentlich [zu] vögeln ... Fast durch Zufall ... entdeckte er [Bruno] das Schild [vom ‚Ort‘] ... Zwei Mädchen ... Sie trugen nichts unter ihrem T-Shirt diese Schlampen ... Sein Schwanz tat ihm weh. Ein nasses T-Shirt ... das ist doch schon was.“ (108)

Bruno kommt auf dem Campingplatz an (108) und spart nicht mit Rassismen: „Scheißchinesen“. Er begegnet einer Frau, die wie eine Indianerin gekleidet ist, ihrem Mann und zwei Kindern. Es kommt zu einem sofortigem Rückzugsverhalten bei ihm, welches durch die folgenden Worte gerechtfertigt wird: „Mit solchen Monstern in der Nähe ...“ (110)

¹⁵⁴ Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, a.a.O., Kapitel: 1874 – Drei Novellen oder „Was ist passiert?“, S. 278: „Die Schizoanalyse ist wie die Kunst der Novelle.“

Das Kapitel „2“ trägt die Überschrift: „Ein 13-stündiger Flug“.

Bruno reflektiert das „Problem des Alterns“. Die „Ideale aus der Gründerzeit [des ‚Ortes der Wandlung‘] kamen jungen Leuten der 80er überholt vor“. „1984 ... [ist der ‚Ort‘] umgebaut [worden]“. Er befindet sich im „Departement Maine-et-Loire“. Bruno möchte dort Frauen kennenlernen. (114) Er trinkt Whisky und räsoniert über eine Variante des sexuellen Lebens, nämlich die des „Tittenficks“ und des dazugehörenden Marktes, auf dem ein solcher angeboten werde. Es kommt zu weiteren Reflexionen in Bezug auf den Sexus, nämlich über Päderasten und alternde homosexuelle Paare. (115 - 117) Unter dem Eindruck dieses die Phantasie beflügelnden Gedankenschubes beschließt er nach Bangkok zu fliegen, „ein 13-stündiger Flug, um eine junge Frau“ sich kaufen zu können. Mit letzterer Information wird also der so befremdliche Titel des Kapitels erklärt. Im weiteren Verlauf der Erzählung bleibt Bruno aber ganze 14 Tage am ‚Ort‘, von einem solchen Flug ist nicht mehr die Rede, womöglich weil er eine Frau kennenlernt, deren Kontakt ihn so ausfüllt, dass er nicht mehr nach Thailand zu fliegen braucht. (117) Im späteren Roman *Plattform* desselben Autors wird eine Reise nach dorthin beschrieben. Der Erzähler bzw. der Autor scheint es zu genießen, über sexuelle Thematiken zu schreiben. Der ‚Ort‘ wird weiter als ein „New-Age-Zentrum ... hedonistisch und ultraliberal“ (121) charakterisiert. Bruno „onaniert“ und macht sich Gedanken über den Mund einer Frau, dessen Aussehen er im Jargon einschlägiger Herren- und Pornomagazine mit der Vokabel „ein Lutschmäulchen“ (121) charakterisiert.

Die Erotomanie, der man allorts in Werken von Houellebecq begegnet und welche zuweilen die Grenze des Schicklichen und Sagbaren überschreitet, möchten wir nicht ignorieren, sondern „Zur Kategorie des Hässlichen“ rechnen, ohne die eine theoretische Aufhellung „Zum Begriff des Schönen“ in der Kunst nicht möglich ist, wie solches Theodor W. Adorno in den gleichnamigen Kapiteln seiner „Ästhetischen Theorie“ nachweist. (AM ¹⁵⁵) Was an oben genannter Stelle in der Form frauenfeindlicher ‚Zoten‘, wie sie von Sigmund Freud in seinem Buch *Der Witz und seiner Beziehung zum Unbewussten* einer erhellenden Analyse unterzogen werden, zum Besten gegeben wird, wollen wir als grausamen Aspekt verstehen, der für die moderne Kunst funktionale Bedeutung hat:

„... Pegasus ... als entsprungen aus dem Blut der Medusa. Erhebt in den neuen Kunstwerken Grausamkeit unverstellt ihr Haupt, so bekennt sie das Wahre ein, dass vor der Übermacht der Realität Kunst a priori die Transformation des Furchtbaren in die Form nicht mehr sich zutrauen darf [will sagen dass die Sublimierung furchtbarer Aspekte in die Form des Kunstwerks nicht mehr möglich ist]. Das Grausame ist ein Stück ihrer kritischen Selbstbesinnung; sie verzweifelt an dem Machtanspruch, den sie als versöhnte [Kunst im Dienste der Dialektik der Aufklärung und somit Herrschaftsausübung] vollstreckt. Nackt tritt das Grausame aus den Kunstwerken hervor, sobald ihr eigener [religiöser, nicht-autonomer] Bann erschüttert ist.“ (AM ¹⁵⁶)

Brunos Misogynie scheint noch immer unabdinglicher Bestandteil des Romans zu sein, was sich in den Worten äußert, die „alte Schlampe ... Sie [eine Dicke] stank nach Wein, ... die Rotweinelse ...“ (122)

Bruno braucht einen Whiskey vor dem Mittagessen und macht kein Hehl aus seiner Alkoholabhängigkeit. (124) Im Gegensatz zu dem Schriftsteller Fitzgerald scheut sich Houellebecq nicht seine Helden beim Trinken darzustellen.

„In einer Welt, die nur die Jugend achtet.“ Juvenilisierungen und Altersdiskriminierung sind im Werk von Houellebecq allgegenwärtig. Bruno lernt „eine Katholikin“ mit Namen „Brigitte Martin“ kennen, die sich „Shanti Martin“ nennen lässt. ‚Shanti‘ ist ein indisches Wort und

¹⁵⁵ Wiesengrund Adorno, Theodor: *Ästhetische Theorie*, S. 74 – 86.

¹⁵⁶ Adorno: a.a.O.: S. 81.

bedeutet ‚Frieden‘. Sie gehört zum „Typ Schweiz-Kalifornierin“, wälzt „religiöse Themen“, ist eine Anhängerin vom „Papst“. (125)

Bruno kommt am ‚Ort‘ nicht umhin, wenn er Frauen kennenlernen will, einen „Workshop für Persönlichkeitsentwicklung“ mitzumachen. Seine Misogynie ist auf dem Höhepunkt angelangt. Wir meinen dieses Beispiel, in dem sich die ‚Freiheit der Kunst‘ wieder einmal ihrer selbst vergewissern zu müssen scheint, nicht unterschlagen zu dürfen: „Mit diesen Zicken zu sprechen ... ist ... als ob man ... in ein Klo voller Monatsbinden scheißt. Die Sachen gehen einfach nicht unter und fangen an zu stinken.“ (126)

Weder „Sensitivity-Gestaltmassage“, noch „Befreiung der Stimme“ oder „Rebirthing“, ein Therapiekonzept, welches auf den Psychoanalytiker und Freudschüler Otto Rank und seiner ‚Urschrei-Therapie‘ zurückgehen dürfte und vom Maître Freud hart bekämpft worden ist. Wir möchten diesen Zusammenhang erwähnen, um zu zeigen, dass die Esoterik-Bewegung der Psychoanalyse womöglich mehr zu verdanken hat, als sie eingestehen möchte, aber auch, dass Houellebecqs *Écriture* eine magische Beziehung zu dieser zu haben scheint. Es ist seitens Brunos die Rede von der „Tantra-Tante“, welche an der „Befreiung der Stimme“ arbeitet. Seine Beziehung zu den Gästen des ‚Orts‘ scheint durch Anziehung und Abstoßung gekennzeichnet, zum einen fühlt er sich von ihnen angezogen, zum anderen möchte er dieser Anziehung nicht erliegen. (127)

Die „Rosenkreuzerin“ macht einen „Massagekurs“. Bruno lernt Fritz Perl kennen, den Erfinder der Sensivity-Gestaltmassage. (127)

Bruno muss in der Therapiegruppe einen Mann massieren, „weil nur fünf Frauen für sieben Typen da sind“ (128), der berühmte „Frauenmangel“, den man auch im Zeitalter der Emanzipation oft erleben kann und der andere als biologische Ursachen zu haben scheint, da über der Hälfte der Menschheit aus Frauen besteht.

Bruno grüßt die Katholikin, was diese nicht wahrzunehmen scheint. Die Darstellung wirkt zuweilen sehr komisch, worin wir einen Bezug zum Chronotopos der Metamorphose im Roman sehen. Laut Bachtin ist vor allem der Narr, Schelm oder Tölpel zum einen das untrügliche Zeichen einer Metamorphose einer einstmals mächtigen Person, eines Königs oder Kaisers, der nach seinem Tode in der Hölle verbannt worden ist, zum anderen Indiz für eine im Zuge der sich ausdifferenzierenden Arbeitsteilung verdrängten und unterdrückten folkloristischen Lachkultur. Man wird bald einer weiteren Metamorphose beiwohnen können, wenn aus dem sexistischen Bruno der zärtliche, verständnisvolle Liebhaber wird.

Der Erzähler erwähnt das „Gesetz zur Legalisierung der Empfängnisverhütung“ und äußert sich negativ über die „sexuelle Befreiung“. (129)

In folgendem Satz, der von uns etwas aus dem Zusammenhang gerissen ist, verneinen wir aus Houellebecqs Ästhetik zu erfahren: „Kurz gesagt, auch da nahm man an einem authentischen Moment des realen Lebens teil.“ (132) Das Paradigma des Authentischen, welches lange Zeit die Kunst der Moderne zu charakterisieren vermochte, erlebt derzeit nicht zuletzt durch seine Subvertierung im *Nouveau nouveau roman* eine Art Götter- oder auch Götzendämmerung. Houellebecq gebraucht die Kategorie des Authentischen hier nur rhetorisch, was sofort einen parodistischen, pasticheartigen Effekt gewinnt. Dies zeigt uns, dass der Kampf der Jungen gegen die Alten in der Moderne mit eisernen Bandagen geführt wird, geht es doch darum, Tabula rasa mit den Produkten der Vorforderen zu machen und etwas völlig Neues an ihre Stelle zu setzen. Die Mittel, um den Generationswechsel in Gang zu bringen, können dabei sehr banal sein. Oft genügt schon das einfache Verfahren, indem man im Diskurs der Zeichen das Gegenzeichen verwendet, welches bereits einen Mehrwert an Code ergibt. Baudrillard würde im Hinblick auf Houellebecq demgemäß nicht von Neokonservatismus, Neozynismus usw. sprechen, sondern von Simulation. „Man kann eben auch durch die künstliche Negation, durch die ironische Negation eines Produktes einen

Mehrwert produzieren. Das ist keine Perversion, das ist einfach eine funktionelle Evolution der Strategie der Zeichen, der Simulation.“¹⁵⁷

Bruno hört seinen Anrufbeantworter ab, auf dem ein Anruf seines Halbbruders Michel verzeichnet ist: „Ich habe auch Urlaub, und zwar für lange Zeit.“ Der bedrohliche Unterton in dieser Botschaft ist nicht zu überhören, aber es kommt erst viele Jahre später zu einem Verschwinden von Michel, wobei nicht geklärt wird, ob ein Selbstmord vorgelegen hat oder nicht. In Beigbeders *Neununddreissig* (siehe unten) verschwindet ein scheinbares Pärchen unter anderer Identität auf ‚Ghost Island‘.

Man ist mittlerweile bei Kapitel „4“ angelangt. Ein „Er“, vermutlich ist Michel gemeint, hat einen Traum, in dem er durch die Wüste geht. Aasgeier kreisen am Himmel. Zur Funktion des Traumes in Houellebecqs Narration wäre zu fragen. Auch in AdK wird völlig unmotiviert ein Traum geschildert.

Michel führt „ein rein geistiges Dasein ... [ohne] die Gefühle, die das Leben der Menschen bestimmen“. „Er regelt sein Leben in vollkommener Präzision.“ „Er selbst hatte nur den Wunsch zu lieben.“ Er hat lediglich noch Sozialkontakte zu den Kassiererinnen des Supermarktes, welche aber nur ‚seinen kurzen Gruß‘ erwidern. Seit 10 Jahren wohnt er in einem Häuserblock und konnte viel Hin und Her beobachten. Dabei interessierten ihn hauptsächlich Paare, deren Ein- und Auszug er beobachtet. Diese Paare sind „jung und lachten manchmal“, ziehen aber bald wieder aus, was Michel sich zu erklären versucht. (133) Er möchte ein Leben ohne große Erwartungen und Dramen. Ein Blick auf seine unmittelbare Umwelt sagt ihm, dass „Niemand mehr wusste, wie man leben sollte.“ Er nimmt Leute wahr, die sich „einer Sache verschrieben“ haben. Als Beispiel gibt der personale Erzähler die Mitglieder einer Organisation mit dem Namen ‚Act up‘ an. Diese versucht homosexuelle Praktiken im Fernsehen zu zeigen. Michel hat das Gefühl, dass die Leute von ‚Act up‘ ein angenehmes, aktives Leben führen, weil es von besonderen Ereignissen begleitet ist. Unter solchen versteht Michel häufig wechselnde Geschlechtspartner, welche sich mit „Arschficks in dark rooms“ vergnügen. Selbst wenn diese Leute an Aids sterben, scheint ihr Tod für Michel einen kämpferischen Sinn und eine gewisse Würde zu haben. Er merkt aber, dass diese Würde durch die Darstellung des Fernsehens erst zu einer solchen gemacht wird. „Würde und kämpferischen Sinn gibt es in unserer Welt gar nicht [mehr], es sei denn sie werden als Trugbilder medienwirksam produziert.“ Hier bringt der Ich-Erzähler die Theorien Baudrillards in minimalistischer Reduktionsmanier auf einen Punkt. Michel vergnügt sich am liebsten bei den „wiederholten reinen Freuden, die ihm das Fernsehen“ bereitete. Er geht selten aus dem Haus und wenn, dann zum Einkaufen, ist sich aber im Klaren darüber, dass der Mensch „feste Bezugspunkte“ braucht. (134) Er sieht Schule und Wissen als ein „ständiges Kopfzerbrechen“. Er bekommt einen Katalog zugeschickt und bemerkt jahreszeitlich bedingte Änderungen in den Verkaufsstrategien.

Es wird von Michels Beckett-Lektüre als junger Mann berichtet, zu der er von seinem Bruder Bruno, der selber schreibt und oft zu onanieren pflegt, angeregt worden ist. Wer Bücher oder Dramen von Beckett kennt, wird bestätigen können, dass eine schnellere Information Michel zu charakterisieren nicht möglich ist, als zu sagen: „Michel hat in seiner Jugend Beckett gelesen.“ Der *Nouveau roman* greift in seinem Repertoire der Stilmittel bewusst auf solche ‚Intensitäten durch das Nennen von Eigennamen‘, ‚Stereotypen‘ und ‚Mythen des Alltags‘ zurück.

Ende der 1970er Jahre sind Michel und Bruno 20 und fühlen sich schon alt, was so weitergehen sollte. Michel hat Angst alt zu sein, aber keine vor dem Tod. Seine Strategie ist bis zum letzten Atemzug sich einen Mehrwert zu verschaffen, den man genießen konnte.

¹⁵⁷ Baudrillard: *Die Illusion des Endes*, a.a.O., S. 221.

„Eine gut ausgeführte Fellatio blieb, so nutzlos sie auch auf lange Sicht war, ein wahres Vergnügen und das zu leugnen ... wäre unvernünftig gewesen.“ Er schwankt also zwischen seinem katholischen Gewissen und seiner hedonistischen Überlebensstrategie. „Er selbst onanierte selten“. Nach dieser Rückschau wird Michel charakterisiert als mittlerweile in einem Alter, in dem die Potenz nachlässt. Er fühlt sich seinem Bruder Bruno moralisch überlegen, weil dieser „sein reifes Mannesalter mit der Suche nach zweifelhaften Lolitas“ vergeudet. Bruno ist zwar beamtet, lebt aber weniger in einer absurden, sondern mehr in einer melodramatischen Welt, die mit schönen und hässlichen Frauen als auch Männern bevölkert ist. (136) Michel dagegen lebt in einer genau geregelten Welt, er ist ein „Verbraucher ohne besondere Merkmale“, ein Mann ohne Eigenschaften, der sich über periodisch wiederkehrende Werbestrategien seines Monoprix freut. Er findet in so etwas sein Glück und weiß dazu keine Alternative. Am 15. Juli liest Michel „in der Mülltonne im Hauseingang einen christlichen Prospekt auf“, mit dessen Lebensgeschichten verschiedener Menschen er sich identifizieren kann, weil sie die Frage nach dem Sinn des Lebens stellen. In dem Katalog von ‚Trois-Suisses‘ findet er dann keine religiöse, sondern eine eher „geschichtlich orientierte Interpretation des europäischen Unbehagens, wobei die Frage zu stellen wäre, worin denn dieses bestehen solle. Er findet auf den ersten Seiten von ‚Trois-Suisses‘ untrügliche Kennzeichen für „das spürbare Bewusstsein eines bevorstehenden Zivilisationswandel“, welcher darin sich äußerte: „Die Welt von morgen ist weiblich.“ (137)

Dem nicht genug fühlt sich der personale Erzähler, der die Gedanken von Michel in einem inneren Monolog in der Er-Form wiedergibt, bemüht noch mehr Verarbeitungen von medialen Informationen seitens Michel zum Besten zu geben. Diesmal kommen die Inspirationen zu zeitgeschichtlichen Verortungen allerdings aus dem TV, genauer gesagt aus „den 20-Uhr-Nachrichten“. Eine amerikanische Sonde hat die Spuren fossilen Lebens auf dem Mars entdeckt. Michel, Spezialist für solche Sachen, zieht seine Schlüsse aus der zu Hoffnungen auf Leben auf dem Mars Anlass gebenden biologischen Information. Seine „Feststellung machte ihn ein wenig traurig“. (138) „Ähnliche Gedankenexperimente hatten ihn dereinst begeistert, als er 1982 als frisch gebackener Doktor die berühmten Forscher Desplechin und Aspect kennenlernte. Letzterem ist es möglich gewesen, zum ersten Mal Einwände gegen den „Quantenformalismus von 1935“ vollständig zu widerlegen. Es geht um Eigenschaften, welche das Verhalten der Elementarteilchen bestimmen. Das Dilemma der Forschungen Aspects kreist um das Bestehen oder Nicht-Bestehen einer „verborgenen Realität“. (139)

Michel Djerzinski publiziert einen Artikel über die Ergebnisse seiner wissenschaftlichen Arbeiten und macht die Bekanntschaft Desplechins, dem damals 43-jährigem Leiter eines Instituts in Gef-sur-Yvette. Michel hat das Gefühl, „dass ihnen irgendetwas Grundlegendes im Mechanismus der Genmutationen entging.“

Desplechin hat seinen Erstkontakt mit Michel bei ihm im Studentenheim, wo die Gespräche sich bis in die Nacht hinein hinziehen. Es geht um die Entwicklung der Quantenmechanik, identische Makromoleküle und unveränderliche zelluläre Superstrukturen. (140)

Desplechin lässt Michel zu einem Abendessen mit anderen Forschern ein. Seine Wohnung zeugt von Reichtum, er bietet Michel einen Job und die Betreuung von dessen Habilitationsschrift an. Michel nimmt das Angebot an. (141)

Michel kommt trotz guter Geräte in den Fragen Desplechins nicht weiter, er denkt wieder an die Mars-Bakterien, ruft die Website von Ann Arbor auf, wo er einen Artikel über den Alterungsprozess, welcher sonst auch ein beliebtes Thema bei Houellebecq ist, findet. Er denkt an die Forscherin Alicia Marcia-Coelho, die ihn in Baltimore entjungfert hat. Dereinst hat er sich „gewundert, dass er einen Ständer bekommen ... konnte ... [dennoch empfindet er bei diesem Ersten Mal nicht] die geringste Lust.“ (142)

In Kapitel „5“ ist wieder vom ‚Ort der Wandlung‘ und Bruno die Rede, der Catherine kennenlernt, „eine Exfeministin um die 50“. „Am selben Abend“ lernt er Pierre-Louis kennen, dem er an den Tagen danach aus dem Weg geht. Bruno sitzt bei Catherine, die sich mit einer anderen Frau unterhält. Pierre-Louis kommt dazu. Als Bruno eine Zigarette raucht, gebärdet sich Pierre-Louis wie toll und „wurde ... in die psychiatrische Klinik in Angoulême eingeliefert.“ Bruno schreckt nachts schweißgebadet aus dem Schlaf. Er erinnert sich an eine Episode aus der Schulzeit, wo er zwischen zwei Unterrichtsstunden auf der Treppe gesessen hat. Dieser von einer starken Angst begleitete Traum dürfte darauf zurückzuführen sein, dass er seine isolierte Stellung gegenüber seiner Umwelt gezwungen ist aufzugeben. Er betrachtet die Menschen in den Kursen, welche am ‚Ort der Wandlung‘ angeboten werden, „Sie arbeiteten an sich selbst.“ (143) Bruno hat inzwischen eine positivere Einstellung zum ‚Ort‘ mitsamt seinen Leuten bekommen.

Er fühlt sich „Zum ersten Mal seit seinem 13. Lebensjahr ... fast glücklich. Er möchte Süßwaren einkaufen. Er stellt weitere Überlegungen zum Sexus an. Animiert durch diese Gedanken und Phantasien wagt er eine 20-jährige anzusprechen, aber „Es hatte keinen Sinn, weiterzumachen: zu kompliziert, ...“ (147). Er scheut also einen Verführungsversuch (weiteres zur Baudrillardischen Kategorie der Verführung siehe unten).

Bruno liegt am Badestrand neben jungen Mädchen und onaniert in sein T-Shirt. (148)

Er lädt die Katholikin Sophie ein, die aus der Bretagne ist. Er spricht zu ihr von Nutten, Aids, Drogenhändlern und Zuhältern in Brasilien, was diese mit den Worten kommentiert: „Du musst ganz schön gelitten haben ...“. Bruno zitiert ihr gegenüber aus einem Nietzsche-Aphorismus über Shakespeare. Als er ihr ein Beischlafangebot macht, ist sie aber schon verschwunden. Er räsoniert über einen Satz des Aristoteles, kauft Whisky, belauscht Liebespaare und onaniert dabei. (150)

Kapitel „6“ beginnt damit, dass Bruno schlecht schläft und einen Traum hat, in dem er zerstückelt wird. (152) Er lernt einen bretonischen Alt-68ziger kennen, der zu den Gründungsmitgliedern des ‚Orts‘ gehört, alle Klischees eines Hippies erfüllt und 55 Jahre alt ist. Bruno befragt ihn nach der sexuellen Befreiung der 1970er Jahre. Der Hippie dementiert diesen 68-er-Mythos. (153)

Nachts gesellt sich Bruno in den Whirlpool zu einem Geschlechtsverkehr ausübendem Paar. (155) Als der Mann sich entfernt, kommt die Frau zu Bruno. Das weitere Geschehen lässt sich aus dem Satz: „Er hatte noch nie solche Lust verspürt.“ erraten. (156)

Kapitel „7“ trägt die Überschrift „Wohnwagengespräch“. Welches das geheimnisvolle, unbekannte Wesen gewesen ist, welches Bruno beglückt hat, erfährt man sogleich, aber nicht bevor man das Kapitel 7 zu lesen begonnen hat. Es darf hier von einer ‚Cliffhanger‘-Funktion gesprochen werden, wie man sie nicht nur von Hitchcock-Filmen her kennt. Es ist von „Christianes Wohnwagen“ die Rede, welcher „etwa 50 Meter von seinem [Brunos] Zelt entfernt“ ist. Man erfährt, dass die Christiane, die in ihrem Wohnwagen das Licht angeknipst, eine Flasche Bushmills hervorgezogen, und zwei Gläser damit gefüllt hat, dieselbe ist, welche Bruno im Whirlpool zu seinem höchsten Glück verholfen hat. „’Ab und zu überkommt mich das, dann vögele ich mit jedem.’ sagte sie. ‚Nur für die Penetration verlange ich ein Kondom.‘“ (157) Hatte der unmittelbare Vorgänger von Bruno im Whirlpool noch die Arbeit: „Ehe er sich anzog, rollte er ein Kondom von seinem Penis.“ (S. 155), kann man in der Erzählung nichts davon erfahren, dass Bruno eine ebensolche Handlung vollführen musste. Die Äußerung von Christiane bezüglich ihrer Handlungsrichtlinie im Falle von Penetration klärt über dieses Rätsel dann auf. Wir schließen daraus, dass zwischen Christiane und Bruno beim ersten Mal keine Penetration stattgefunden hat. Bei der Fellatio bleibt der Mann passiv. Später werden wir von den Potenzschwierigkeiten Brunos erfahren, wenn es zu beweisen gilt,

dass er ein Mann ist, das heißt, wenn er männlich eindringend Christiane penetrieren soll. Es folgen weitere leicht pornographische Beschreibungen. Des weiteren kommt es zum Erfahrungsaustausch bei diesem Erstkontaktgespräch. Christiane stellt fest: „Die meisten Männer haben Schwierigkeiten einen hochzukriegen“, was ihrer Ursachen erforschenden Interpretation gemäß darauf zurückzuführen ist, „dass sie ziemlich unter dem Feminismus gelitten haben.“ (157)

Es folgt die Erörterung über das Liebesverhalten der alternden Frauen und Männer. Zum Beweis, dass die Männer nicht so sind, wie Christiane vermeint, verschafft ihr Bruno Lust, was ziemlich detailgetreu wiedergegeben ist, sozusagen in einer Art photographischen Realismus. (158f) Nach dieser Prozedur kommt es zu einer Besprechung des Whirlpoolerlebnisses und der Tatsache, dass es „keinerlei Verführung gegeben“ hat.¹⁵⁸

Christiane weiß die beglückenden Erlebnisse durch das „Krause-Endkolben-Phänomen“ zu erklären, was eines ihrer Spezialgebiete als unterrichtende Naturwissenschaftlerin ist. (160) Es kommt zur Explikation des Phänomens, welche im populärwissenschaftlichen, nachvollziehbaren Rahmen bleibt, wie wir das bereits in der Passage über die Problematik der Elementarteilchen in der Quantentheorie miterleben konnten (siehe Seite 139f). Es wäre nach der Funktion solcher wissenschaftlichen Theorien, welche in den Roman eingestreut werden, zu fragen. Der Bericht von den Elementarteilchen hat auf alle Fälle eine leitmotivische Funktion. Trotzdem Christiane ihrem Mann eine immer willige Liebesdienerin gewesen ist, hat er sie „wegen einer jüngeren Frau verlassen.“ (160) Weiter hat Christiane bereits nach dem Erstkontakt „durchaus gemerkt, dass Du dich von meiner Möse nicht wirklich angezogen fühlst; es ist schon ein wenig die Möse einer alten Frau.“ (160) Einige Seiten zuvor konnten wir lesen: „Sie mochte etwa 40 sein.“ Es folgt eine biologische Erklärung von Alterungsvorgängen. Wir sind versucht, derlei Rationalisierungen psychoanalytisch als Angstabwehr, Widerstände, leeres Sprechen zu interpretieren, hinter denen andere, wichtigere Probleme zu vermuten sind. Bruno ist sprachlos und beide schlafen miteinander ein. (160)

In Kapitel „8“ ist weiter von Bruno und Christiane die Rede. Bruno wacht auf und reflektiert über einen Satz aus einem Märchen, während Christiane noch schläft. Er nimmt sie im Schlaf, „stellte aber fest, dass sein Glied immer schlaffer wurde.“ Er zieht ein Kondom über, was ihn gewissermaßen rettet, denn er kann nun dem Kondom die Schuld geben. (161)

Christiane holt Bruno „einen runter“. Er entschließt sich eine weitere Woche zu bleiben. Er denkt ans Alt-werden mit Christiane und das Ende des „Theaters der körperlichen Liebe“. (162)

Bruno studiert die Gebrauchsanweisung eines Präparats, welches den „Erhalt der Jugendlichkeit durch Mikrokapseln“ verspricht. Catherine kommt zufällig vorbei und erzählt ihm von ihren Kurserlebnissen am ‚Ort‘, verdrückt sich aber sehr schnell wieder, als Christiane aus der Dusche kommt. (163)

Christiane kennt Catherine seit der Gründung des ‚Orts‘. Erstere, die selber nie Feministin gewesen ist, wettet über zweitere, welche sich als eine solche bezeichnet. (164) Christiane und Bruno sind nachmittags am Schwimmbecken. Christiane nimmt nicht an Kursen teil und reflektiert über die „68ziger-Emanzen, die Weinkrämpfe haben und durch eine Psychoanalyse nun völlig pleite sind.“ Was Freud gemeinhin unter dem Begriff des ‚Widerstand gegen die

¹⁵⁸ Wir haben hier wieder die Verführungskategorie (siehe oben), die Baudrillard folgendermaßen bestimmt, Baudrillard: a.a.O., S. 229: „Verführung als Form hat zu tun mit Werten [deren Abwesenheit die schlechtweggekommenen Helden Houellebecqs beklagen in ihrer ‚action‘]. Die Werte gehen zu Ende, sie gehen zunichte. Die Formen aber sind unzerstörbar und Formen, d. h. die Verführung gibt es immer noch. Dennoch erleben sie dasselbe Schicksal wie alles andere: sie werden fraktalisiert. Die Verführung existiert zwar noch, aber in zersplitterten Punkten und Momenten, ohne noch eine kollektive symbolische Form zu ergeben. Es bleiben immer Nischen und Zwischenräume, in denen etwas anderes passiert.“

Psychoanalyse' subsumiert hat, findet hier seine Anwendung auf den Fall des Geldaspektes in der Psychoanalyse. Diese darf als gut funktionierendes Unternehmen zur Absorption von Mehrwert betrachtet werden. Der Erzähler bringt aber mit dieser Kritik noch einen weiteren Aspekt ins Spiel, der sich am ehesten mit der Kategorie des ‚symbolischen Kapitals‘ beschreiben ließe. Insgesamt scheint es in einer Psychoanalyse eine ähnliche Erschöpfung der Mittel wie in der postmodernen Kunst zu geben. Dies verdient Aufmerksamkeit in Hinblick auf die Regel, dass ein guter Roman wie eine gelungene Psychoanalyse sein müsse. Eine weitere Liebesszene zwischen beiden lässt Bruno über die Kategorie der Vertrautheit frohlocken. (165)

Bruno glaubt Christiane Sachen erzählen zu müssen, die nicht einmal sein Psychiater kennt. Warum nicht, möchte man fragen, bzw. was soll das schaden, kommt doch der Biographie in jeder Therapie eine wichtige Rolle zu. Es folgt eine Zusammenfassung der gemeinsam erlebten Woche und die Schilderung des Abschieds zwischen den Liebenden in Saint-Georges-de-Didonne. Bisher war der Name, wo sich der ‚Ort‘ befand, nicht bekanntgegeben. Während eines Blickes auf die G rondem ndung wird sich Bruno „mit ungewöhnlicher Klarheit bewusst, dass wir nichts ... mit dieser Welt zu tun haben.“ Wieder zuhause wird er 14 Tage mit seinem Sohn verbringen müssen. Dieser ist zwölf Jahre alt. Christiane sieht inzwischen aus wie ein junges Mädchen und bekennt ihre Verliebtheit. (166) Sie gibt nähere wichtige Einzelheiten aus ihrem Leben bekannt. Sie lebt in Noyon, hat auch einen Sohn, dem sein Vater gefehlt hat. Dieser ist mit seiner Freundin nach Südfrankreich gezogen und hat inzwischen keinen Kontakt mehr zu seinem Sohn. Letzterer kennt Leute schlechten Umgangs. In Noyon gibt es viel Gewalt, viele Schwarze aus Nordafrika (!), und die rechte Partei Front National hat 40 %. Christiane lebt in einem Wohnblock, ihr Briefkasten ist offen, sie geht nie aus, verbarrikadiert sich, ihr Sohn kommt spät heim. Sie hat Angst, dass ihr Sohn sie schlagen könnte, wenn sie ihm Vorwürfe macht. Noyon ist unweit Paris, ca. 80 Kilometer davon entfernt, im Departement Oise gelegen. (167)

Christiane hat das Leben und den Sex geliebt, aber „irgend etwas ist schief gelaufen.“ „Bruno hatte inzwischen schon sein Zelt abgebaut.“ Dies dürfte darauf hinweisen, dass er trotz der seligen Verliebtheit abreisen möchte. Darüber hinaus ‚kann‘ er am letzten Morgen nicht mit ihr schlafen. Christiane möchte, dass Bruno sie besucht. Sie trennen sich am 1. August. (168) In Kapitel „9“ befindet sich Bruno auf der Heimfahrt, er „hatte das Bedürfnis nachzudenken ... Im Oktober 75“ als Student hat er keine Chance bei den Studentinnen, er geht ins Pornokino, um dort, wie auch andere Männer es tun, zu onanieren. Beim Verlassen des Kinos hat er Angst, von einer Studentin gesehen zu werden. Danach liest er immer noch „Chateaubriand oder Rousseau“. Inwieweit von einem Rousseauismus von Houellebecq zu sprechen möglich wäre, wäre zu fragen, möchte er doch zurück zur Natur, das heißt zum unentfremdeten, glückhaften Zustand der Vorklassengesellschaft, die noch keine Mythen kennt. Bruno möchte als Student ein neues Leben beginnen und abnehmen, denn er ist fett und nicht besonders attraktiv. (170) Durch Atemübungen versucht er lockerer zu werden. Er hat eine Art Fresssucht und trifft nach 15 Monaten Annick wieder. „Sie war noch hässlicher geworden, war jetzt geradezu fettleibig ... ihre kränkliche bleiche Hautfarbe. Sie tranken gemeinsam einen Kaffee ... Sie studierte auch Philologie ... wohnte direkt nebenan ... (sie) gab ... ihm ihre Telefonnummer. Er besuchte sie mehrmals ... weigerte sie sich, sich auszuziehen ... schlug sie Bruno vor ihm einen zu blasen ... ihre Begründung war, dass sie die Pille nicht nahm ... Sie ging nie aus, blieb jeden Abend zu Hause ... versuchte eine Diät einzuhalten; aber nichts half. Er ... holte sein Glied heraus. Sie lutschte es schnell ab ... er ejakulierte in ihrem Mund.“ (171f) Wir kennen eine ähnliche weibliche Gestalt aus der AdK, die dort Brigitte Bardot heißt. Bruno möchte sich nicht mit Annick in der Öffentlichkeit sehen lassen, geht aber öfters zu ihr, um sich von ihr befriedigen zu lassen. Ende März nimmt sich

Annick das Leben. Bruno frisst sich wieder einmal voll und ekelt sich dann vor sich selber. Er macht auf offener Straße seine Atemübungen. Der Effekt ist wie sonst mäßig. (172) Er kommt gerade dazu, wie Annick tot auf dem Gehsteig vor ihrem Haus liegt. Sie ist vom 7. Stock aus dem Fenster gesprungen. „So ging Brunos 1. Liebe zu Ende.“ Es ist Sommer 1976. Bruno ist gerade zwanzig geworden. „Er lief ganze Tage mit vor Begierde geweiteten Augen durch die Stadt ... er hatte ständig einen Steifen. Er hatte den Eindruck zwischen den Beinen ein nässendes, verfaultes Stück Fleisch zu haben.“ Er versucht auf der Straße Mädchen anzusprechen, was kläglich scheitert. An dieser Stelle drängt sich ein Vergleich mit Baudelaires Gedicht *A une passante* auf. Sein Haar lichtet sich schon und sein Bauch macht ihn hässlich. Er geht in Sexshops und Peep-Shows und leidet noch mehr. (173) „Zum ersten Mal suchte er bei Prostituierten Linderung.“ Bruno nimmt im Sommer 1976 eine fundamentale Wandlung in der westlichen Welt wahr, welche 1974/75 ihren Ausgang genommen hat. „Alles würde ein schlimmes Ende nehmen.“ *Elementarteilchen* entpuppt sich so als ein apokalyptisches Buch.

Kapitel „10/ Julian and Aldous“ verdoppelt das ‚Zwillingssterne‘-Motiv, die Komplementärfiguren des Bruderpaares Bruno und Michel in einer Darstellung des ebenfalls sich ergänzenden Bruderpaares Julian und Aldous Huxley, von denen der eine ein bedeutender Forscher, der andere ein bedeutender Schriftsteller wurde. Ähnliches findet man nicht selten in der Geistesgeschichte, unter anderem bei den Gebrüdern Grimm, bei William James, dem Philosophen, und Henry James, dem Novellisten. Ein weiteres Beispiel wären Heinrich und Thomas Mann.

Michel hat sich bereits als Wissenschaftler profiliert, während von Bruno bisher nur einige Andeutungen darauf hinweisen, dass er schriftstellerischen Ehrgeiz hegt. Von einer literarischen Veröffentlichung seinerseits ist aber bisher nicht die Rede gewesen. Seine fanatische Begeisterung für Aldous Huxley und dessen utopische Themen, welche in diesem Kapitel zur Sprache kommt, zeigt, dass er sich mit diesem identifiziert. In Hinblick auf den Folgeroman *Möglichkeit einer Insel* darf man sagen, dass *Elementarteilchen* mit seiner Gentechnik- und Utopieproblematik eine Vorstufe von jenem darstellt. Die Themenstellungen, welche in ersterem voll zur Entfaltung kommen, werden in letzterem entwickelt. Sind die Romane Houellebecqs zwar nicht durch eine kontinuierliche Entwicklung seiner Helden gekennzeichnet, so findet demgegenüber eine kontinuierliche, lineare Entwicklung beim Autor selber statt. Diese Tatsache dürfte die klassische Debatte um den „Tod des Autors“ neu beleben und die befürchtete neo-konservative Wende im Nouveau roman seit den 1980ern vordergründig bestätigen.

Vor Beginn des 10. Kapitels ist noch ein Motto von Auguste Comte, dem Vater der Soziologie, aus dessen *Aufruf an die Konservativen* zu lesen. Es ist darin die Rede von „den geopfert Generationen“, welche in Zeiten des Umbruchs ein Recht haben sich gegen Neuerungsschübe zu wehren.¹⁵⁹

¹⁵⁹ In diesem Zusammenhang glauben wir, um der Augenblicklichkeit des Rezeptionsprozesses Gebühr zu tragen auf folgendes hinweisen zu sollen, was man mit Žižek: *Liebe Deinen Nächsten? Nein, danke!*, a.a.O., S. 133: „DER GROSSE ANDERE EXISTIERT NICHT“ und S. 160f vergleichen wolle, weil es ein Licht auf das Ende der Großen Erzählungen in ihrem Zusammenhang zu einer Subversion der Kategorie des Großen Anderen enthält. Insgesamt dürfte die in *Elementarteilchen* aufgeworfene Problematik den Mittelstand und die ‚Angestellten‘ (Kracauer) betreffen. Houellebecq zeigt hier seine Affinität zu Verschwörungstheorien, in denen sich die Phantasmen der Mittelklasse gegen das Kantische Erhabene und die Zeitkulturen der Modernisierung ausdrücken. Mit derartigen Verschwörungstheorien versucht man aber auch die aktuelle Krise des Erzählens, das Motiv des Endes der Großen Erzählungen zu überwinden. Nicht zuletzt ist diese Krise durch eine Kunst begründet, die die lacansche Kategorie eines ‚Großen Anderen‘ unterwandert. Ein Großer Anderer, der wie ein Gott die Geschicke der Welt leiten und manipulieren könnte, existiert laut Lacan nicht. (S. 133) Dass Houellebecqs Figuren an der Rekonstruktion des Großen Anderen arbeiten, zeigen darüber hinaus die vielen Psychosen und Selbstmorde, deren Opfer sie werden. Wie oben im Zusammenhang mit der AdK ausgeführt,

Bruno, nachdem er seine Rückschau und Erinnerungen an die 1. Liebe beendet hat, -es ist immer noch der 1. August und er hat gerade den Abschied bei Christiane, seiner Urlaubsbekanntschaft, hinter sich-, fährt nach Parthenay, dann nimmt er die Autobahn, er ruft seinen Bruder an, den er abends in Paris sehen will. Michel, der zölibatär lebende Wissenschaftler, nimmt notgedrungen an. Auch bei ihm kommt es während dem Telefonat zu einer Art Rückschau, welche dazu führt, dass er die Einladung annimmt. Hat er, um noch einige Familienbande zu pflegen, mit seiner Tante Marie-Thérèse, deren Mann, und ihrer Tochter Brigitte, jedes Jahr Weihnachten verbracht, so ging das nun doch 1990 zu Ende, so dass ihm nur noch Bruno bleibt. Brigitte, Michels Cousine, wird von ihrem Mann, der Arzneimittelvertreter ist, schon seit längerer Zeit betrogen. (175f)

Bruno trifft Michel gegen 21 Uhr, er hat schon etwas getrunken, er stellt Michel theoretische Fragen und bemerkt: „wie ... zutreffend die Voraussagen sind, die Aldous Huxley in SCHÖNE NEUE WELT gemacht hat.“ Letzteres erschien 1932, ein Jahr vor der Machtergreifung Hitlers. Bruno sieht in besagtem Kultbuch keinen totalitären Alptraum, sondern „die Welt, die wir anstreben.“ Er scheint eine Art Fanatiker zu sein. Weiter zu fragen wäre, wer mit „wir“ gemeint ist? Er gibt einen weiteren zeitdiagnostischen Satz von sich, nämlich, „dass nach der Physik jetzt die Biologie die entscheidende Rolle spielen würde ... hat (Huxley) als erster unter den Schriftstellern begriffen“. Diesen Satz wird Houellebecq auch in seinem Folgeroman *Möglichkeit einer Insel*, in dem die Errungenschaften der modernen Biologie dazu beitragen, Menschen zu klonen bzw. sie zu reduplizieren, unter Beweis stellen. (176)

Michel dagegen „wirkte abgespannt, sorgenvoll“ und rechnet mit Krieg. Er erwähnt den ältesten Bruder von Aldous, Julian. Dieser ist ein berühmter Biologe gewesen. Sein Hang zu diesem Fach könnte unter anderem dadurch erklärt werden, dass sein Großvater ein Freund von Darwin gewesen ist. Laut Michel erahnte Julian als einziger die Fortschritte der Biologie, welche durch den Nationalsozialismus gehemmt wurden. Das Motiv einer solchen Hemmung durch eine politische Macht hat ihr Vorbild in dem Tod des Griechen Archimedes. Durch das Schwert eines Römers ist für viele auf lange Zeit die Entwicklung eines Zweiges der Mathematik gehemmt worden. „Die Nazi-Ideologie hat wesentlich dazu beigetragen, dass die Ideen der Eugenik und der Rassenverbesserung diskreditiert wurden ...“. Michel holt das 1931 erschienene Buch von Julian Huxley WHAT DARE I THINK aus dem Bücherschrank. Es enthält Anregungen zur genetischen Kontrolle und der Artenverbesserung als wünschenswertes Ziel. Michel klärt Bruno weiter über den Einfluss von Julian auf Aldous Huxley auf, womit er auch zu verstehen gibt, dass die Palme eigentlich Julian gebührt hätte und nicht Aldous. Man hat hier ein ‚Kain- und Abelmotiv‘, auch ein Esau-und Jakobmotiv. Esau hatte sein Erstgeburtsrecht an Jakob verkauft, wurde von ihm betrogen, und verfolgt ihn deshalb, nach 15 Jahren kommt es zur Aussöhnung der beiden. Wir gehen davon aus, dass der Schriftsteller Aldous populärer geworden ist als der Wissenschaftler Julian.

Michel hat seit drei Tagen das Haus nicht verlassen, er bemerkt, dass Huxley 1962 *Eiland*, von welchem womöglich auch Houellebecqs Nachfolgeroman *Möglichkeit einer Insel* beeinflusst ist, veröffentlicht hat, das sein letztes Buch ist. *Eiland* spielt auf einer

wird ‚man‘ wie Nietzsche großwahnsinnig oder nimmt sich das Leben, wenn der Versuch der Rückkehr des Großen Anderen scheitert. Houellebecqs Erzählen darf so nicht als Erzählen gegen den Tod verstanden werden, sondern motiviert durch das Verschwinden des Großen Anderen. Es wird mithilfe der narrativen Möglichkeiten eine Rückkehr des Großen Anderen, der den grundlegenden symbolischen Mangel im Realen aufheben könnte, angestrebt. Die Restaurierung einer solchen Kategorie durch Verschwörungstheorien, wie sich Houellebecq gebraucht, darf eindeutig dem Neokonservatismus, Traditionalismus, einer Art Revisionismus zugerechnet werden. (S. 160f)

paradiesischen Tropeninsel. Die New-Age-Bewegung ist durch dieses Buch inspiriert worden, sowie die libertäre Hippiegesellschaft. (180)

Michel sieht im modernen Materialismus und der Perfektionierung der Wissenschaften den Grund für die Hervorbringung von Rationalismus und Individualismus (für den die *Elementarteilchen* als Metapher stehen): „Der wirtschaftliche Wettbewerb –eine Metapher für die Beherrschung des Raums- ... Der sexuelle Wettbewerb- eine Metapher für die Beherrschung der Zeit, zumindest unter dem Aspekt der Zeugung ... dass ... Sex ... von der Zeugung losgelöst ... als Prinzip narzistischer Unterscheidung weiterbesteht ...“ Solches gelte analog vom Reichtum, welcher dem Narzissmus diene.¹⁶⁰ Michel begrüßt deshalb die „Lösung der Utopisten –von Platon über Fourier bis hin zu Huxley- ... die sinnliche Begierde ... zu stillen [wohingegen unsere] eros- und werbeorientierte Gesellschaft“ die Begierde fördere. (181) Während des kreativen Disputes der beiden Halbbrüder hat Michel sein erstes Essen nach langer Fastenzeit nicht angerührt.

Bruno hält den apokalyptischen Visionen entgegen: „Es gibt ... kleine humanistische Korrekture ...“. Diese ließen den Tod vergessen, beispielsweise Medikamente gegen Angst und Depression. Dieses Angebot rührt aus *Brave new world* her. In *Eiland* schlägt Aldous zur Therapie Meditation, bewusstseinsweiternde Drogen, und Praktiken der hinduistischen Religion vor.

Beruft sich Bruno auf die Hauptwerke von Aldous, so Michel sich auf das von Julian Huxley: *What dare I think*, in dessen II. Teil die Religionen zur Therapie der ‚Pathologien der Moderne‘ eingesetzt werden sollen. Dies soll aus dem Grund geschehen, weil der Fortschritt von Wissenschaft und Materialismus die Religionen unterminierte, aber keine Gesellschaft ohne Religion auskomme. Die Konklusion daraus wäre, dass Wissenschaft und Materialismus auch die Gesellschaft unterminierte. Michel sieht in dem Therapiemittel ‚Liebe‘ nur eine kompensatorische Funktion. (183) Der Bruderkrieg hat also seinen Austragungsort gefunden.

In Kapitel „11“ dürfen wir Michel bei weiteren Selbstkasteiungen bis zum 15. August, bewirkt durch Fasten, beobachten. Währenddessen ist Bruno zwei Wochen mit seinem 13-jährigen, vorpubertären Sohn zusammen, und zwar vom 2. bis zum 14. August. Nach dieser Pflichtübung besucht er sofort Michel und erzählt ihm die Probleme eines Vaters im Zeitalter der Globalisierung, der seinen Sohn nur an Feiertagen zu sehen kriegt, was die Formel von der ‚vaterlosen Gesellschaft‘ (Mitscherlich) zu bestätigen scheint. Nach den göttlichen Anwürfen seines Bruders „bemerkte (Michel) plötzlich den leeren Käfig, in dem sein Kanarienvogel mehrere Jahre gelebt hatte ...“.

In Kapitel „12“ setzt Bruno seinen Lebenslauf, welcher später in eine Beichte übergeht, bei seinem Bruder fort. Er erzählt, wie er Anne kennengelernt hat 1981. „«Sie war nicht besonders hübsch ... Immerhin hatte sie große Brüste ... Ich habe schon immer große Brüste gemocht ... unsere Ehe ist ... in die Brüche gegangen.»“ Wir kennen Anne bereits von Seite 188 her. Dort heißt es: „Am gleichen Tag [15.08.] brachte Bruno seinen Sohn [nachdem er diesen 14 Tage in seine Obhut genommen hat] zu seiner Ehefrau zurück. Anne kam von einer Abenteuerreise mit Nouvelles Frontières zur Osterinsel oder Benin zurück, er erinnerte sich nicht mehr genau ...“ (188).

¹⁶⁰ Ähnliches findet man auch bei Beigbeder. Sex nicht mehr im Dienste der Fortpflanzung gerinnt zum Fetischcharakter der Ware. Der Mensch ist gezwungen, sich die Frage des delphischen Orakels: ‚Erkenne Dich selbst‘ durch seinen Tauschwert auf dem sexuellen Markt beantworten zu lassen. Die Vollendung des Kapitalismus schlägt um in den Biologismus des Tierreichs, in dem das Recht des Stärkeren herrscht und über ‚die Entstehung der Arten‘ entscheidet. Eine Problematisierung des Kapitalismus scheint eng mit dem Darwinismus, obwohl wissenschaftlich längst überholt, verknüpft zu sein. Man spricht auch von ‚Naturalisierung‘ und ‚Biologisierung‘, um rassistische Vorurteile theoretisch zu stützen.

Bruno verlangt nach (noch) mehr Wein. (193) Michel „wusste, dass sich Bruno eine Zeitlang in psychiatrische Behandlung begeben hatte ...“, dessen Redseligkeit ist für ihn das Zeichen für einen Neubeginn, möglicherweise aber nur der zyklische Umschlag der Depression in die Manie.

Wir rekapitulieren: am 1.8. trifft sich Bruno mit Michel zum Abendessen. Vom 2.8. bis 14.8. muss er auf seinen Sohn aufpassen. Einen Tag danach bereits, am 15.8. besucht er Michel in dessen Wohnung. Das 1. Treffen drehte sich um die Huxley-Brüder, das 2. um seine existentialistische Situation als Vater und angehender Schriftsteller.

Bruno fährt fort in seiner Ergründung von Sexualität und Wahrheit geständnishaft über Anne zu reden. „Mit ihren etwas stämmigen Beinen kamen Miniröcke für sie nicht in Frage. Aber ich habe sie dazu gebracht, hautenge ... Pullis zu tragen.“ (193) Die Darstellung von Annes Sex-Appeal scheint dem Junggesellen Michel auf die Nerven zu gehen, was Bruno in Verlegenheit bringt. Es stellt sich heraus, dass Michel auf Brunos Hochzeit erschienen ist, zu dessen großer Überraschung, weil jener nichts mehr mit ihm zu tun haben wollte. „Michel dachte an jenen Tag zurück ... diese(r) erbärmliche(n) Zeremonie... Die Trauung fand in der evangelischen Kirche in Neuilly statt.“ (193) Die Franzosen sind zum großen Teil Katholiken und auch Brunos Einstellungen ist zu entnehmen, dass er noch nicht seinen Frieden mit der asketischen Nüchternheit der ‚protestantischen Ethik‘ gemacht hat. Die Taufe seines Sohnes Viktor wird in einer katholischen Kirche stattfinden (siehe unten), was auf eine Konversionsproblematik hindeutet.

Die Verwandtschaft von Anne „«... waren Linke ... »“, was Bruno auf den Geist der Nach-68er Zeit schiebt. Bruno hat zunächst mit Anne in wilder Ehe zusammengelebt und sie erst geheiratet, als sie schwanger gewesen ist. Er erinnert sich an die Rede des Pfarrers. (194) Einen Augenblick lang ist er sich während der Trauung unsicher gewesen, weshalb es um den Gott der Juden gegangen ist, „ehe ihm klar wurde, dass es sich ja um denselben Gott handelte.“ (194) Dieser Freudschen Fehlleistung einer Erinnerungsstörung befürchten wir entnehmen zu können, dass Brunos Beziehung zum Judentum durch ‚gemischte Gefühle‘ gekennzeichnet ist. Den Text zur Trauung, dessen Mittelpunkt ein Pauluszitat bildet, scheint Bruno noch auswendig zu kennen, kommt er doch seinen erotomanischen Bedürfnissen entgegen. Die Sentenz daraus „sie [die Eheleute] werden sein ein Fleisch“ wird vom personalen Erzähler eigens wiederholt. Auch Michel scheint sie beeindruckt zu haben, denn er drängt sich während der Trauung vor „um dem Austausch der Ringe zuzusehen.“ (195) und dem Pfarrer kurz nach Beendigung der Zeremonie mit seiner eigenen wissenschaftlichen Problematik zu konfrontieren. Er versucht dabei das biblische Wort auf das „EPR-Paradoxon“ zu beziehen: „Wenn zwei Elementarteilchen vereint worden sind, bilden sie fortan ein unteilbares Ganzes, «das scheint mir einen direkten Bezug zu dieser Geschichte mit dem einen Fleisch zu haben.»“ Dem Pfarrer scheint diese Analogie alles andere als willkommen zu sein, er spricht sich zwar nicht dagegen aus, wendet sich aber schnell dem Vater der Braut zu. (196) Es kommt also ein neuer Aspekt in die Interpretation der Metapher von den ‚Elementarteilchen‘. Vermuteten wir, dass durch sie die Atomisierung des Individuums gemeint ist, müssen wir diese These nun dahingehend erweitern, dass mit ihnen auch die Eheleute gemeint sind. Bruno erwähnt das Kommen seines Vaters auf die Hochzeit, es scheint aber weiter keine Wichtigkeit für ihn gehabt zu haben. (197)

Er setzt die Erzählung der wichtigsten Ereignisse aus seiner inzwischen gescheiterten Ehe fort. 1984 fängt er in Dijon als Lehrer an, also 3 Jahre nachdem er Anne kennengelernt hat. Sie „war im 6. Monat schwanger“ (197), beide sind Lehrer, „ein Lehrerehepaar“. Dijon wird Bruno als fröhliche Touristenstadt angepriesen. Er fühlt sich aber in ihr dennoch unbehaglich, weil er „auf alle Frauen scharf war, außer auf meine eigene.“ (197)

Für Bruno ist es ein Schock, dass Anne „einen Jungen erwartete.“ „Ich war erst achtundzwanzig und fühlte mich, als sei ich tot.“ Er ist also zum Zeitpunkt des Gesprächs 41, da sein Sohn vor kurzem 13 geworden ist. Bruno erzählt von Victor's „Taufe in der Saint-Michel-Kirche“, bei der es sich nun aber um eine katholische Kirche handelt. Die Inbrünstigkeit des Tauf-Erlebnisses wird für ihn zum Anlass der Gruppe ‚Glaube und Leben‘ beizutreten. (198) Bruno begehrt kurzzeitig eine Koreanerin aus dieser Gruppe. (199) In den Februarferien fährt Anne mit Viktor zu ihren Eltern. Er macht noch einmal den Versuch, katholisch zu werden. Er liest *Das Mysterium der unschuldigen Kinder* von Charles Peguy, einem Schriftsteller, der sich mit Wiederholungsphänomenen beschäftigt hat.

Bruno bekennt: „Ich hatte das Gefühl, man habe mir meine Jugend gestohlen.“ Trotzdem er verheiratet ist, sucht er außerehelichen Sex. Er geht in Diskos und betreibt Telefonsex. Letztere Praktik stürzt ihn in Schulden, was er vor seiner Frau verbergen kann. Er hat eine gute Beziehung zu seinen Kollegen, weil er sehr zurückhaltend ist. (199)

Bruno wird ‚stinknormal‘, erzählt von einem Kollegen, dessen Frau „nichts unter ihrem Rock trug.“ (200) Dieses Ehepaar verbringt ihre Ferien am Cap d'Agde, in der Nudistenkolonie. Bruno wagt nicht seine Frau darauf anzusprechen.

An dieser Stelle verstummt Bruno in seiner ‚Beichte‘ gegenüber seinem Bruder Michel, welcher auf den Balkon hinausgeht. Es ist Nacht (200) und „der letzte Abend des Mariä-Himmelfahrt-Wochenendes.“ Michel fragt sich, ob man „Bruno als Individuum betrachten“ konnte? Er ist „nur ein passives Element der Entfaltung einer historischen Bewegung.“, womit Michel seinen Hegelianismus bekundet. (201) „Anfang 1986, kurz nachdem Bruno 30 geworden war, begann er zu schreiben.“ (202)

In Kapitel „13“ kommt es unter anderem zu der Darstellung einer Begegnung von Bruno mit dem Begründer der Gruppe und Literaturzeitschrift *Tel Quel* Philippe Sollers, ca. 1986, also bereits drei Jahre nach dessen literarischen Kehrtwende hin zum ‚dreifachen Retour‘ (siehe oben).

„Viele Jahre später“, heißt es, schreibt Michel Djerzinski über „metaphysische Wandlung“ (203) und ihre Bedingungen, zu denen er sich selber zählt. Er irrt „unter den Menschen Europas umher ...“, wird „zu seinen Lebzeiten kaum verstanden“, versteht sich „bis zum Schluß in 1. Linie als Wissenschaftler, trägt –seiner Meinung nach– wesentlich zur menschlichen Entwicklung „in seinen Veröffentlichungen zur Biophysik“ bei, während „Die stärker philosophischen Elemente, die in seinen letzten Schriften enthalten sind ... nur gewagte ... ein wenig verrückte Hypothesen [darstellen], die sich weniger durch einen logischen Ansatz, als vielmehr durch eine rein persönliche Motivation begründen lassen“ (203). Dieser kurze Einleitungstext des Kapitels scheint von Jorge Luis Borges inspiriert, welcher nicht selten über Werke bedeutender Männer, die nie existierten, dichtete.

Es ist auch die Rede von einem gewissen Hubczejak, der ein Kollege von Djerzinski ist, und „seiner Einleitung zu den CLIFDEN NOTES“, bei denen es sich womöglich um ein Werk von Djerzinski handelt.

Bruno befindet sich immer noch bei Michel, der in La Motte-Picquet wohnt. Wir sehen, dass die Zeitmodellierung völlig im Dienste der inhaltlichen Themen steht und nicht wie im Nouveau roman eine Eigendynamik entwickelt. Bruno wirft Michel vor: „Du bist kein Mensch ...“ wobei er auf die Szene mit Annabelle vor Michels Studienbeginn (95 - 98) anspielt. (204) Er spricht ihn auf den Erhalt seiner „Texte über Johannes Paul II“ an. Wieder so ein ‚Gemeinplatz‘ bzw. ‚Mythos des Alltags‘ über den Houellebecq sich nicht scheut zu schreiben, möchte man ausrufen. Bruno begründet sein affektives Verhältnis zum Papst. Völlig unmotiviert in Hinblick auf kausale Zusammenhänge der Erzählung wird dieser Erklärung etwas hinzugefügt, was für die Psychoanalyse der Sucht Interesse gewinnen

könnte. „An jenen Abenden habe ich Viktor eine Schlaftablette in sein Fläschchen getan und dann habe ich mir einen runtergeholt, während ich per Minitel nach Sexpartnern gesucht habe. Bruno scheint es durch die Ruhigstellung des Kindes verhindern zu wollen, dass der kleine Viktor etwas von dieser Art ‚Urszene‘ mitbekommt. Bereits auf S. 195 konnten wir beiläufig lesen: „Damals kam gerade der Telefonsex per Minitel auf ... und ich habe ganze Nächte vor dem Bildschirm verbracht. Viktor schlief in unserm Schlafzimmer, aber er schlief jede Nacht durch, das war kein Problem, ich habe große Angst gehabt, als die 1. Telefonrechnung kam.“ (204)

Im April schenkt Bruno Anne einen „Strapshalter zum Geburtstag“, was dann nicht die erwartete Wirkung zeigt, denn sein „Schwanz war völlig schlaff. In diesem Augenblick hat Viktor angefangen, im Nebenzimmer vor Wut zu schreien.“ Auch „ihre (Annes) Brüste hatten das Stillen nicht unbeschadet überstanden.“ Bruno „hatte nicht die Absicht weitere Kinder zu bekommen.“ Am nächsten Tag schreibt er „den Text über die Familie ... der veröffentlicht worden ist.“

Es folgt eine Unterbrechung der Rückschau und Beichte. Michel „holte die Zeitschrift aus seinem Bücherschrank.“ und Bruno „fand die Seite.“ (205-207). Dieser Text, ein 4-strophiges Gedicht in freien Rhythmen, ist in die Erzählung des Romans integriert. Inhalt ist die Unmöglichkeit des Glücks. (207)

Es folgt eine Rückschau auf die Umstände der Entstehung des Gedichts, wie man Ähnliches aus Goetheautobiographien wie *Dichtung und Wahrheit* kennt. Bruno fällt nach dem kreativen Akt in ein zweistündiges, „alkohol-induziertes Koma“ (siehe Beigbeders Beziehung zum Koma in seinem Buch *Vacances dans le coma*. Das Phänomen des Koma hat -als Zeit außerhalb der biographischen Zeit- Gemeinsamkeiten mit dem bei Bachtin (siehe oben) beschriebenen Chronotopos einer Ausprägung des Antiken Romans, in dem die Liebesabenteuer keine Wirkung auf die Biographie der Helden haben.) Danach wird er –leider oder Gottseidank?- „durch das Geschrei seines Sohnes aus dem Schlaf gerissen.“ Der Knabe bekommt wieder Lexomil, der Downer, welcher auch in der *Möglichkeit einer Insel* erwähnt wird. Anne ist von einem ihrer „Alphabetisierungskurse für irgendwelche Neger“ (207) noch nicht zuhause. Hier merkt man, wie die Frustration Brunos ganz unvermittelt in Fremdenfeindlichkeit umschlägt. Bruno geht in eine Nachbar, verzockt 3000 Francs, lässt sich von einer 19-jährigen Helène beglücken. „Er erlebte wenigstens drei Minuten völliges Glück.“ Wir haben es hier mit Glücksproblematik als Leitmotiv zu tun. Der aufmerksame Leser wundert sich, wie unser Held nach dem zuvor beschriebenen Alkoholkonsum dazu noch in der Lage gewesen ist.

Bruno zeigt seine Texte einem Lehrerkollegen, „einem etwa 50-jährigen, sehr feinsinnigen, marxistischen Philologen, der im Ruf stand homosexuell zu sein.“ (207) Wir erleben das berühmte ‚coming-out‘ eines Schubladendichters. Der Experte rät, die Texte Philippe Sollers zu zeigen. Bruno verabredet sich mit ihm in Paris. Er liest während der Zugfahrt dorthin dessen Bücher *Seltsame Einsamkeiten* und *Frauen* (FEMMES), mit denen er so gut wie gar nichts anzufangen weiß. Der Leser kommt nicht umhin, dieses Laienurteil als die Urszene des Endes des Nouveau romans und Anfang des Nouveau nouveau romans in Frankreich Mitte der 1980er Jahre anzusehen. (208) Die Begegnung mit Sollers ist paradigmatisch, er kommt 10 Minuten zu spät, benützt eine Zigarettenspitze, empfiehlt de Sade zu lesen, und bescheinigt Bruno Talent zu haben, dann ist er auch schon wieder weg. Bruno steht der Literaturszene um Sollers fremd gegenüber, nicht zuletzt deshalb, weil er sehr schnell bemerkt, dass Literatur à la Sollers nicht den Frauen imponieren würde, auf die er selber steht. Wir bemerken dabei einen Funktionswandel der Literatur, der sie in den Dienst der die Simulakren entzaubernden Verführung stellen möchte.

Es kommt zu einer weiteren Unterbrechung der Rückschau, in welcher Bruno nach mehr Wein verlangt. Michel opfert seine letzte Flasche. Bruno beginnt zu weinen. „Er dachte an seinen Sohn ... Ich hatte ihm so wenige Augenblicke des Glücks gegeben, so wenige Augenblicke der Liebe- und jetzt wurde er schon fünfzehn.“ Wenige Seiten zuvor ist Viktor noch 13 gewesen. Wir raten auf eine Fehlleistung von Seiten Brunos, der seinen Sohn gerne älter hätte als er ist, was seine Rivalitätsthese zwischen Vater und Sohn bestätigen würde. Als 15-Jähriger wäre er schon fast ein Mann. Der Bericht strebt seinem Höhepunkt entgegen. Wir erfahren, wie Bruno mit seiner Familie nach Paris zurückkehrt. (210) Sommer 1989 hat man die letzten gemeinsamen Ferien gehabt, da ist Viktor fünf Jahre alt gewesen.

Die Geburt des Schriftstellers Bruno ist sein Ende als Familienvater. Ähnliches kann man im Leben Henry Millers feststellen, wie er es in *Plexus* beschreibt. Die Beichte mündet ins Schuldeingeständnis: „Ich habe mich benommen wie ein Schwein ...“, aber nicht ohne zureichenden Grund, denn Bruno „wollte wieder ein individuelles Wesen sein“, will sagen ein ‚Elementarteilchen‘ im Ausgangszustand. Nachdem er Michels letzte Weinflasche geleert hat, bricht er auf. (211) Kaum ist er weg, schreibt dieser allem Anschein in der Form der ‚écriture automatique‘ surrealistisch inspiriert, womöglich aber nicht nur, auf ein Blatt: „Etwas über Blut notieren.“ Einige Tage später findet er dieses „Blatt wieder, schrieb «Das Gesetz des Blutes» direkt darunter und ist etwa 10 Minuten perplex.“ (212)

Kapitel „14“ setzt Brunos Lebensbericht, der im Zeichen traumatischer Erfahrungen als Kind und deren Wiederholungszwänge, aber auch selbstanalytischer, selbstheilerischer Versuche steht, fort.

Bruno wartet am 1.9. am Gare du Nord auf Christiane, seine Urlaubsbekanntschaft. Die Datumsangaben sind auffällig, suggerieren einen systematischen, durch eine Zweitlektüre ergründbaren Zusammenhang, könnten aber auch nur die Funktion eines minimalistischen Strukturprinzips haben. Man isst „in einem indischen Restaurant zu Mittag“. Sie gehen zu Bruno, „Er schaffte es, die Penetration lange durchzuhalten und zu warten bis sie kam; ... die Sonne drang durch die Ritzen ... und ließ ihr schwarzes, leicht grau schimmerndes Haar glänzen ...“ Der Sex verläuft wie es sein soll. „Bruno machte eine Flasche Weißwein auf. Er hatte nie jemandem von den Jahren nach seiner Rückkehr aus Dijon erzählt, jetzt würde er es tun.“ Es kommt mit diesen einleitenden Worten, relativ unvermittelt, zu einer weiteren Rückschau. Erinnerung ist hier nicht mehr ‚memoire involontaire‘, wie sie von Proust angewandt wurde, sondern sie dient der forcierten, willkürlichen Auflösung von Schocks und Traumata, womöglich noch bevor diese ‚reif‘ zur Durcharbeitung und Erledigung geworden sind.

Bruno geht aufgrund der Verweigerungsstrategien seiner Frau „zu den Nuten“ (213) und begibt sich in psychiatrische Behandlung, wobei zu fragen wäre, ob die folgenden Ereignisse nicht durch letztere Massnahme forciert worden sind, man denke an posthypnotische Befehle. Der Psychiater verachtet Bruno, was ihm gut tut. Im Januar wechselt er den Arzt. Warum wird nicht erwähnt, womöglich weil er ihm gut tut. Der neue Arzt heißt Dr. Azouly und interessiert sich nur mäßig für seinen Fall, weil er mit der Begutachtung einer Satanismusangelegenheit beschäftigt ist. Eine Episode aus Brunos Erklärungen aber lässt ihn aufhorchen. Bruno erzählt hier Christiane dasselbe, was er Dr. Azouly erzählt hat. Ein Unbekannter hat neben Bruno auf der Wartebank in einem Puff gesessen. Kurz nachdem er bei seinem Mädchen ist, behebt sich seine Erinnerungsstörung und er erkennt: „Der Typ ... der sich gerade ein ‚body body‘ machen ließ, war mein Vater ... ich hatte keine Lust ihm auf dem Flur zu begegnen. Nach einer Psychiater-Sitzung ruft er seinen Vater an und will sich mit ihm treffen. Es ist anzunehmen, dass dies nicht Brunos eigener Wunsch gewesen, sondern durch den Psychiater suggeriert worden ist, was ein Fehlverhalten von diesem nahelegt. Die

weiteren Ereignisse gehen ebenso in diese interpretatorische Richtung. Wir nähern uns dem Höhepunkt des Romans.

Anfang März wird er Lehrer in der Stadt Meaux, die er schon kennt von seinem Internatsaufenthalt her. Er denkt an die Demütigungen, die er als Schüler erleben musste, die ihn aber völlig kalt lassen, nach Art aller klassischen Traumata, welche nicht willkürlich, sondern höchstens in ‚unbeabsichtigten‘ Wiederholungssituationen eine Erledigung erfahren können. Bruno denkt auch an seine Jugendlieben Caroline Yessayan und Patricia Hohweiller. Erstere wird ihm in den Sinn kommen, wenn er die minderjährige Schülerin Adjia exhibitionistisch verführen wollen wird. Er fängt genau in diesem Gymnasium an, in welchem er Schüler war. Dies lässt auf einen ‚Wiederholungszwang‘ schließen, was auf Seite 225 von Dr. Azoulys Gutachten bestätigt werden wird. (Siehe Kommentar zu Seite 224) In seiner ersten 12. Klasse hat er über 30 sechzehnjährige Mädchen. (216)

Bruno möchte irgendeine Schülerin rumkriegen, lässt sich deshalb einen Bart wachsen und macht Body-building. Er scheint ihm erst jetzt so richtig bewusst zu werden, dass er „einen ganz kleinen Schwanz hatte ... eine neue Quelle des Leidens ... und in dieser Sache war nichts zu machen, ... ein schweres unüberwindliches Handicap. Von dem Augenblick an habe ich angefangen, die Neger zu hassen ...“ (217) Man darf im folgenden einer höchst aufschlussreichen Darstellung von Zusammenhängen für die Entstehung von Rassismus beiwohnen.

In Brunos Klasse ist ebenso ein Neger, „der sich Ben nennen ließ ...“. Diesen beneidet Bruno, weil er der Lover von ausgerechnet dem Mädchen ist, welches Bruno begehrt. Er versucht seine Schüler für Proust zu begeistern. Im Romantext werden zwei vier-zeilige Strophen eines Gedichtes wiedergegeben, die Bruno also auswendig kennen muss, weil er dies alles ja Christiane erzählt. Bruno scheint eine poetische Ader zu haben, die aber nur sublimatorischen Charakter zu haben scheint, wie wir bald in seiner zweiten Begegnung mit Sollers erfahren werden. Bruno liest es in einer Unterrichtsstunde vor, woraufhin es zu einer Konfrontation mit Ben kommt, bei der Bruno gerade noch die Oberhand behält. (220) Ähnlich glücklich wird sein Verführungsversuch einer Schülerin ausgehen. Als in einer anderen Unterrichtsstunde Ben vor Brunos Augen seine Freundin befummelt, verfasst er übers Wochenende ein rassistisches Pamphlet. Sollers empfängt Bruno gleich am Montag darauf und findet es gut, dass Bruno ein Rassist ist, schätzt ihn aber nicht als Antisemiten ein. (221) Er lehnt ab den Text von Bruno in seiner berühmten Zeitschrift *L'infini* zu veröffentlichen mit der Begründung: „Die Zeiten von Céline sind vorbei ... mit so einem Text könnte ich mir wirklich Ärger einhandeln.“ Diese nicht gerade schmeichelhafte Zeichnung des Maestros Sollers dürfte ihre Gründe darin haben, dass er Bruno in diesem entscheidenden Stadium vor Ausbruch seiner Krise nicht die Hilfe zuteil werden liess, die er bei ihm suchte. Sollers scheint nur unzureichend begriffen zu haben, worum es eigentlich ging, nämlich seinen Schützling vor der Psychose zu bewahren.

Bruno ist verzweifelt: „ich hatte begriffen, dass ich nie ein Schriftsteller werden würde; und außerdem ... dass es mir scheißegal war.“ Weit gefehlt! Als ‚guter Paranoiker‘ wird der unberufene Houellebecq es bald allen zeigen. Er erwägt der Gruppierung Front National beizutreten, „aber was hatte es für einen Sinn mit Halbidioten Sauerkraut zu essen?“ (222) Man hat es hier mit einem weiteren sogenannten ‚Angstabwehrmechanismus‘, wie ihn die Psychoanalyse in die Theorie eingeführt hat, zu tun, dem der ‚Reaktion‘. Bruno konzentriert sich nun, nachdem ihm der Literaturpapst Sollers in seinem Kampf mit dem Schüler Ben um die begehrte Frau nicht geholfen hat, auf die Schülerin Adjila, eine Nordafrikanerin. (223)

Nach dem Ende einer Unterrichtsstunde versucht Bruno Adjila wirklich zu verführen. Seine Identitätskrise kulminiert in einer Verführung, die die Macht der Simulakren bannen soll. Er entblößt sich vor ihr. Adjila kann nur lachen und verlässt den Raum. Dr. Azoulay, zu dem er

sich rettet, gibt ihm „sofort eine Beruhigungsspritze“. Bruno verbringt 14 Tage in einer Psychiatrie. Azoulay ist ernstlich besorgt wegen dem Zwischenfall, aber „Adjila hatte offensichtlich nichts erzählt.“ und Bruno kommt als „depressiver Lehrer, selbstmordgefährdet“ weg. Nicht so ungeschoren kommt der Held in François Bons *Eingeschlossen* für ein ähnliches Vergehen weg, siehe oben. „Azoulay hat sich auf Kindheitstraumata berufen, die durch die Rückkehr in dieses Gymnasium reaktiviert worden sind.“ (224) Wir sehen unsere Einschätzung von oben (Kommentar zu S. 216) bestätigt.

Bruno verbringt mit Medikamenten vollgepumpt sechs Monate in der Klinik. Sein Vater besucht ihn. Seltsame Ironie des Schicksals: das oben genannte Treffen mit seinem Vater findet erst jetzt statt, nachdem die Krise vorbei ist.

Anfang 1991, Viktor ist zu diesem Zeitpunkt 7 Jahre alt, wird Bruno von der Schulbehörde wieder eingesetzt. Bald darauf, Anfang März, lässt er sich scheiden. Er ist nun 35, der erste wichtige Teil seines Lebens ist für ihn vorbei. (226) Es folgt eine kurze Unterbrechung, wir werden in die Gegenwart des Romans zurückgerufen. Das Liebespaar geht gegen 2 Uhr morgens noch einmal aus, etwas für das leibliche Wohl zu tun. (227) „Es war gegen sieben.“ konnten wir auf Seite 213 lesen, als Bruno mit seiner Erzählung begonnen hat. Richtig dramatisch ging es in diesem Kapitel zu, wir durften einem wahren ‚Psychodrama‘ beiwohnen, wie es nicht alle Tage stattfindet, wodurch sich Bruno das Interesse und die Achtung seines Psychiaters verdient haben dürfte. Im Hinblick auf die durch die Simulakren der Medien erzeugten Ereignislosigkeit passiert ungeheuer viel in Houellebecqs *Elementarteilchen*. Die Opferbereitschaft Brunos stellt in dieser Lesart den Versuch dar, sich der Vernichtung durch die Simulakren zu entziehen.

Jede Menge Urlaub und Sedationsmittel hat Bruno bekommen, Job, Frau, und Kind ist er losgeworden, was die Frage nach dem „Krankheitsgewinn“, wie sie Freud bei seiner Behandlung des Kleinen Hans aufwirft, anbelangt.

Kapitel „15“ trägt die Überschrift: „Die Macmillan Hypothese“. Es fängt an, wo man im Kapitel 14 aufgehört hat. Mit einem Taxi begeben sich die beiden zu „einer Brasserie, die die ganze Nacht geöffnet war.“ (228) Bruno beschreibt seine entfremdete Situation in der modernen Gesellschaft: „«Ich bin völlig abhängig von der Gesellschaft ... und bin trotzdem so gut wie unnütz für sie; alles was ich kann, beschränkt sich darauf, zweifelhafte Kommentare über veraltete Kulturgüter [gemeint ist Literatur] abzugeben ... Der einzige nützliche Mensch ... ist im Grunde mein Bruder.»“ Auf die gut gestellte, kurze Frage von Christiane in Hinblick auf den Tätigkeitsbereich von Michel fährt Bruno fort in seinem Monolog. „«Er hat neue Kühe geschaffen ... die hochwertigere ... Milch geben ... ich habe nicht den geringsten Beitrag für die Welt geleistet.»“ Ein auktorialer Erzähler scheint nun in das Geschehen einzugreifen, denn es wird berichtet: „Im Juli 1976 hatte sie [Christiane] 14 Tage auf dem Landsitz von di Meola [der bereits in „Teil I, Kapitel 14/ Sommer 1975“ vorgekommen ist] verbracht, eben dort, wohin Bruno im Jahr zuvor [1975] mit Annabelle und Michel gekommen war.“ Bruno und Christiane verfehlen sich, nach Art guter Liebes- und Abenteuerromane in Hinblick auf den Chronotopos der Begegnung (damals in ihrer Pubertät) nur um ein Jahr. Des Rätsels Lösung wird aber noch im folgenden Satz gegeben: „Als sie Bruno im Sommer davon erzählt hatte, waren sie über diesen Zufall (!) entzückt gewesen; gleich darauf hatte sie jedoch ein schmerzliches Bedauern überkommen. Wenn sie sich 1976 kennengelernt hätten, als er noch zwanzig war und sie sechzehn, (229) wäre ihr Leben, wie sie glaubte vielleicht völlig anders verlaufen. An diesem Zeichen hatte sie gemerkt, dass sie schon dabei war sich in ihn zu verlieben.“ (230) Es gibt sie noch die Liebe, möchte man ausrufen, und deshalb darf man sie noch suchen. Weiter dürfte besagter „Zufall“ so zufällig nicht sein. Annabelle ist 1958 geboren (55). Sommer 1974, Bruno ist gerade 18 geworden, ein Jahr vor dem Ferienaufenthalt mit Annabelle und Michel auf dem Landsitz von di Meola, ist er „für eine Woche zu meiner [bzw. seiner] Mutter an die Côte d’Azur gefahren.“ (79) „Im

Auto hat sie [seine Mutter Jane] zum ersten Mal von di Meola erzählt ... er hatte in der Nähe von Avignon ... ein großes Landgut ... Sie unterließ es hinzuzufügen, dass sie selbst 1963 [da ist Bruno sieben Jahre alt] di Meolas Sohn David [sexuell] initiiert hat. David war damals 13 gewesen ... Jane war das noch in angenehmer Erinnerung ...“ (80f) Weil der Erzähler entweder Bruno oder Michel selber ist, dabei aber von sich in der „Er“-Form spricht, hat man es weder mit einer ‚auktorialen‘ noch mit einer ‚Ich‘- sondern mit einer ‚personalen Erzählsituation‘ zu tun.¹⁶¹

Kommen wir auf das Inhaltliche zurück. Bedenkt man, dass David der Liebhaber von Michels Mutter Jane gewesen ist, so wäre zu fragen, inwieweit es nicht der mythische Bann in Hinblick auf den Ödipuskomplex gewesen ist, wegen dem Michel David damals seine Jugendliebe Annabelle überlassen hat (siehe oben). (95) Wir haben es hier mit einer besonderen Art von ‚Wahlverwandschaften‘ unter den Protagonisten zu tun, was dem Roman eine mythische Dimension verleiht. Der Rückfall in archaisch-vorgeschichtliche Verhaltensweisen, wie er im Folgenden zur Darstellung kommt, dürfte dies bestätigen. Christiane erzählt von ihren Erlebnissen 1976 auf di Meolas (Davids Vater) Landsitz, welcher gerade stirbt. Es ist anzunehmen, dass Teile seiner Leiche verzehrt worden sind. (230ff)

Es folgt eine weitere monologische Erzählung von Bruno Christiane gegenüber. „«... Vor fünf Jahren, der Prozess fand statt in Los Angeles [erfährt Bruno aus der Zeitschrift *Paris Match*] ... David di Meola war einer der 12 Angeklagten.“ (232) Er ist zu diesem Zeitpunkt in Brasilien untergetaucht. Es kommt zur Darstellung einer Szene, die sich in Hinblick auf menschliche Grausamkeit und Bestialität mit Episoden aus de Sades *Die hundertzwanzig Tage von Sodom* messen kann. Der Leser kommt nicht umhin zu vermuten, dass David di Meolas Verbrechen durch traumatische Erlebnisse, wie sie von Aleida Assmann als neues Vergangenheitsparadigma nach Auschwitz angenommen werden (siehe oben), ausgelöst worden sind, womöglich auch durch die Verführung als 13-Jähriger durch Michel und Brunos Mutter Jane. Meolas Tat wird im Prozess mit der Manson-Affäre verglichen. (232ff) Macmillan, der Staatsanwalt in diesem Prozess, schrieb ein Buch über die Ereignisse mit dem Titel: *Lust of murder: a generation*. Bruno rekapituliert im Folgenden den Inhalt desselben gegenüber Christiane.

¹⁶¹ Wir möchten an diesem wichtigen Punkt eine kurze Exkursion zur Erzählperspektive geben, *Duden. Basiswissen Schule, Literatur*, Mannheim 2002, S. 85f und 88f:

„In der **personalen Erzählsituation** wird stets in der *Er*- oder *Sie*-Form erzählt. Idealerweise wird das Geschehen aus dem Blickwinkel (**Erzählperspektive, point of view**) einer Person mitgeteilt. Folglich erfährt der Leser die Geschichte aus der Perspektive dieser Person und das Mitgeteilte ist auf deren *Erfahrungs- und Bewusstseinshorizont* eingeschränkt ... Streckenweise, vor allem in den Dialogpassagen, scheint der Erzähler fast vollkommen hinter seine Personen zurückzutreten.“ (85f)

Bei der Bewusstseinswiedergabe in einer Erzählung kennt man die Formen: Gedanken- oder Gefühlsbericht und innerer Monolog mit Übergang in den Bewusstseinsstrom/Stream of Consciousness. „Auch in der Mitteilung der Gedanken und Gefühle gibt es Abstufungen im Grad der Einmischung des Erzählers ... In einer Art *Gedanken- oder Gefühlsbericht* teilt der Erzähler die Empfindungen und Gedanken seines Helden mit ... [es kann dabei passieren, dass] die **direkte „stumme“ Rede** oder **erlebte Rede** in einen **inneren Monolog** über[geht], d. h. der Erzähler zieht sich gleichsam zurück und überlässt die Figur vollkommen ihrem Gedankenstrom ... [mit der] Erzähltechnik des Bewusstseinsstroms ... werden psychische und geistige Vorgänge wie Gedanken, Gefühle, Erinnerungen, Eindrücke ganz unvermittelt wiedergegeben. In den Sätzen ist die grammatische Struktur aufgelöst und oftmals überlagern sich die Gedanken und durchbrechen die chronologische zeitliche Abfolge einer Schilderung ... Aufgrund seines Charakters als spontane Wiedergabe innerer gedanklicher Vorgänge wird im stream of consciousness die Ich-Form verwendet.“ (88f) Wir haben es in ELEMENTARTEILCHEN mit einem personalen Erzähler zu tun, der nicht mehr weiß als die Helden Bruno und Michel selber.

Di Meola Senior stirbt im September 1976. Sein Sohn David verkauft die 30 Hektar Landbesitz, kauft dafür Wohnungen in Paris und renoviert sie. Er wohnt in der Rue Visconti. Er kann von seinen Mieteinnahmen leben und will weiter „in der Rockmusik den Durchbruch schaffen.“ (234) Er ist schon 26 und macht sich zwei Jahre jünger. Macmillan meint zu wissen, dass David Mick Jagger begegnet ist in Cannes. Das Brudermordmotiv taucht auf. „David w u ß t e, dass Mick Jagger Brian Jones in den Swimming-pool gestoßen hatte ... Alles Große ... basiert auf einem Mord.“ (234) Dass wir im Zeitalter der Simulakren Mörder bleiben wollen, meint auch Baudrillard (siehe oben).

David ist noch immer ein Frauenheld. (235) 1981 ist David noch immer 26 und verkehrt in satanistischen Kreisen. Er lernt John di Giorno kennen und nimmt auf ‚abortion parties‘ teil, wo es zur Verspeisung von Föten kommt. (236) 1983 begeht David seinen ersten Ritualmord an einem puertoricanischen Säugling. Er verzichtet darauf ein Rockstar zu werden. David identifiziert sich als Italiener mit Napoleon, begeht grauenhafte Handlungen an anderen Menschen, welche gefilmt werden (sogenannte Snuff-Movies). Man maskiert sich dabei. Er schlägt viel Geld aus den ‚muff movies‘, 20000 Dollar pro Kopie. (237) David erkennt auf einer Sexparty bei einem Rechtsanwalt einen von ihm gedrehten Film wieder. Weitere grausame Szenen werden von Bruno Christiane gegenüber erzählt. (238) Zeigen die Filme im TV den simulierten Tod, so werden im Muff-movie oder auch Snuff-Film Leute wirklich umgebracht, wobei das Ganze aussieht wie im gewöhnlichen Film. Man weiß also nie, ob das wirklich echt ist.¹⁶² Ebenso wie in seinen persönlichen Schicksalsschlägen sucht Bruno im Snuff-Film den vorsimulatorischen Zustand, in dem die Differenzierung von Symbolischen, Imaginären und Realem noch möglich wäre.

„Sie waren in Wirklichkeit, genau wie ihr Meister, der Marquis de Sade, absolute Materialisten.“ (238) Bei der 1. Begegnung mit Sollers rät dieser Bruno: «Und Sade! Sade! Lesen Sie vor allem Sade! ...» Hatte Sollers doch eine Botschaft für Bruno gehabt, welcher dieser erst jetzt für sich entdeckt? Hat man es mit dem Phänomen des ‚nachträglichen Gehorsams‘ zu tun, in dem die Gesetzeskraft der Autorität in der Différance des zeitlichen Aufschubs doch noch über die Verweigerungshaltung des Revolutionärs triumphiert? Für Bruno handelt es sich im Hinblick auf diese Sadisten um libertäre Hedonisten. „David di Meola hatte nur die Werte der individuellen Befreiung ... in die Tat umgesetzt. (239) Der Zeitdiagnostiker Macmillan reagiert, indem er „beißende Kritik an der individuellen Freiheit“ übt. Seine moralische Entrüstung wird durch den guten Verkauf seines Buches, dem Bruno alles eben Genannte auch entnommen hat, honoriert. Er kommt zu Reichtum und kann sich der Politik widmen und wird schließlich ins amerikanische Repräsentantenhaus gewählt. Letztere Stereotypen ist man aus der Presse gewohnt, sie bilden aber ein Stilmittel des Nouveau nouveau romans, um dadurch Inauthentizität zu inszenieren. (siehe oben zu Brandstetter). Die Erzählung der Inhaltsangabe des Buches von Macmillan: *Génération meurtre* von Bruno gegenüber Christiane in direkter Rede ist zu Ende. „Es war 4 Uhr morgens und es war kein Wiener Aktionist im Restaurant. Tatsächlich sass Otto Muehl zur Zeit in einem österreichischen Gefängnis seine Strafe für die Vergewaltigung Minderjähriger ab ... Christiane hatte seinen Worten aufmerksam gelauscht, ihr Schweigen hatte etwas Schmerzliches.“ (240) Warum sie schweigt, wird nicht gesagt. Es drängt sich die Annahme auf, dass David di Meola nicht nur eine Beziehung zu Annabelle, sondern –ein Jahr später–

¹⁶² Baudrillard: *Die Illusion des Endes oder der Streik der Ereignisse*, Merve 1994, S. 226 meint dazu: „Das gilt für alle Prozesse. Wir können sie als simuliert nehmen oder als nicht simuliert, aber Simulation ist gerade der Zustand, wo es diesen Unterschied nicht mehr gibt. Das ist nicht echte, sondern wirkliche Simulation. Denn Simulation geht gerade über das Echte hinaus.“ Gibt es kein Echtes mehr, sondern nur noch Kopien von Kopien ohne Referenten, gibt es auch Authentisches nicht mehr.

auch eine zu Christiane hatte und so von schicksalhafter Bedeutung für die Brüder Djerzinski/Clément geworden ist. Aus einer Bemerkung einige Seiten zuvor geht aber hervor, dass der Bericht von Bruno völlig neu für sie ist.

Kapitel „16: Für eine Ästhetik des guten Willens“

Bruno macht sich Gedanken über Michel. (241) Das Gespräch zwischen Bruno und Christiane wird fortgesetzt. Bruno liest Christiane ein selbstverfasstes Gedicht vor, das um Nietzsches Gedanken der Ewigen Wiederkehr kreist. Sie beschließen nach Cap d'Agde aufzubrechen und „Sexparties in der Nudistenkolonie“ zu feiern. Weil Dienstag die Schule wieder anfängt, müssen sie sich als Lehrer erst ein Attest besorgen. Morgens treffen sie in Cap d'Agde ein, welches sich in der Gemeinde Marseillan im Departement Languedoc-Roussillon befindet. Christiane schickt ihrem Sohn, den sie verachtet, Geld nachhause. (242) Es ist bereits September. Bruno ist erfreut über den Ort und beginnt einen Artikel mit dem Untertitel: *Für eine Ästhetik des guten Willens*. Die Zeitschrift *Esprit* wird den Artikel ablehnen. (243)

Im Folgenden wird dieser Artikel wiedergegeben, der durch Anführungszeichen gekennzeichnet ist. (244)

Bruno und Christiane lernen ein Ehepaar kennen und begeben sich gleich am ersten Abend in deren Ferienwohnung, wo es zu Sexszenen kommt, die in der Tradition von dem Marquis de Sade zu sein scheinen. (246)

Bruno und Christiane sind ein „Anfängerpaar“. (247)

Bruno sieht eine Ähnlichkeit von Christiane mit einem George heißenden Comichelden. Am nächsten Tag sind die beiden zusammen mit dem Ehepaar am Strand. Man ist einander in jeder Hinsicht willfährig. (248)

Bruno zitiert nun weiter aus seinem Artikel, in dem ein Plädoyer für den Sex stattfindet, „auf der Basis des Prinzips des *guten Willens*“. (249)

Die Männer am Strand benehmen sich korrekt, wenn sie einen Abblitzer bekommen. Aber in Hinblick auf Wiederbelebungsversuche der Utopie, welche die ‚Modere(n) der Jahrhundertwende‘ inzwischen endgültig verabschiedet haben, muss folgendes Zitat gegeben werden: „Es ist nicht meine [Brunos] Absicht, das FKK-Zentrum am Cap d'Agde unter dem idyllischen Gesichtspunkt irgendeiner fourieristischen Kommune darzustellen.“ (250)

Schöne Leute bekommen Angebote, aber „ein hässliches Individuum [ist] zur Onanie verdammt ...“ (251).

Nach einwöchigem Aufenthalt unterbricht Bruno die Arbeit an seinem Artikel. Er „hatte nicht mehr solche Angst“, glaubt, dass er glücklich ist, und macht Christiane ein Liebesgeständnis: „Ich glaube, ich liebe dich.“ Beide machen Pläne. Christiane möchte sich nach Paris versetzen lassen. Bruno, welcher für seinen Sohn Unterhalt bezahlen muss, kann Christiane nicht mit ernähren. Auch Christianes Sohn bildet ein Hindernis, dass beide zusammenkommen, aber „zum ersten Mal seit vielen Jahren schien etwas möglich zu sein.“ (252)

Bruno schreibt Michel, unter anderem „dass auch er ... irgendeine Form des Glücks kennenlernen möge.“ (253)

Kapitel „17“:

Michel ist in einer theoretischen Krise. Er hat einen „glücklichen Traum“ am 15.09. Dieser ist inspiriert von einem TV-Erlebnis vor 30 Jahren, was auf eine ‚Rückkehr des Verdrängten‘ schließen lässt. Er klingelt bei der „Redakteurin von *20 Ans*“ ohne Erfolg. (256) Er fragt sich, ob er depressiv sei und versucht in seinen theoretischen Fragestellungen weiterzukommen. Er hat einen Termin beim Friedhofsamt, weil die Gebeine seiner toten Großmutter in ein anderes Grab getan werden müssen.

Kapitel „18: Das Wiedersehen“

Michel sieht die Gebeine seiner Großmutter. Er trifft seine Jugendfreundin Annabelle [die von David di Meola verführt worden ist] wieder in Crécy. Sie ist inzwischen 40 Jahre alt. Ihr Vater ist gestorben. Sie lebt in Paris. Vor 3 Jahren hat sie Bruno getroffen, der ihr über Michels Karriere berichtet hat. Annabelle ist mittlerweile Bibliothekarin und nicht verheiratet. Michel hat auf ihre Briefe vor 23 Jahren nicht geantwortet. (262f)

Ein Maler namens Corot wird erwähnt. Annabelle begleitet Michel zum Bahnhof und lädt ihn zu sich ein.

Es ist von ihren beiden Brüdern die Rede, „zwei unterschiedliche Schicksale also, aber beide etwa gleichermaßen symptomatisch. Der eine ist kurz vor dem Konkurs stehender Unternehmer, der andere ist als Wissenschaftler in die USA ausgewandert. Annabelle erzählt ihr Leben, das „nicht sehr glücklich verlaufen“ ist. (264) Sie ist kurzzeitig mit einem Schauspieler zusammen, wird von ihm schwanger, lässt abtreiben und verlässt ihn daraufhin. Sie ist zu dieser Zeit 30, das ist 1988. Wir befinden uns also im Jahre 1998, zwei Jahre vor der Jahrtausendwende. Annabelles seelische Verfasstheit lässt sich am einfachsten durch den folgenden kurzen Satz auf einen Nenner bringen: „Es gibt zwar Beruhigungsmittel und Schlaftabletten; aber das reicht nicht aus.“ (265)

Annabelle und Michel umarmen sich, bei dem Folgenden empfindet Michel fast keine Lust, wie wir dies schon von seiner Mannwerdung durch die amerikanische Biologin her kennen, seine Gefühlskälte scheint in Zusammenhang mit einer Art männlichen Figidität zu stehen. (266)

Es werden weitere Träume von Michel erzählt. Michel hat bei dem Treffen Xanax-Tabletten dabei. (267)

Der Morgen ‚danach‘ wird beschrieben. Michel sieht in der „sexuellen Befreiungs“-Moral den Grund für das unglückliche Bewusstsein von Annabelle. (268)

Kapitel „19“:

Sie nimmt wieder die Pille. Michel hat weitere Träume, als der Sex vorbei ist. Welche Funktion haben diese Träume? Da es keine nennenswerten Ereignisse im Leben von Michel gibt, dürften das einzige Aufregende diese Träume sein. Zu Allerheiligen fahren beide in das Ferienhaus von Annabelles Brunder, wo sie abends grillen. (269)

Michel „kann wirklich nicht mehr lieben.“ Annabelle und Michel erleben noch ein paar frohe Momente. Es wird ihrer beider letzte Beziehung sein. Sie sehen in allem das Ende nahen. (270)

Kapitel „20“ dreht sich wieder um Bruno und Christiane. Bruno wird seinen Sohn nie wiedersehen (272) Christiane kommt die Wochenenden nach Paris, man besucht Swingerclubs. (273) Bruno beherrscht sich inzwischen besser in Hinblick auf seine Ejakulation. (274) Mitte Dezember bemerkt Bruno, dass Christiane abgenommen hat. Sie nimmt starke Schmerzmittel. (275) Es gibt keinen Ausweg für das Liebespaar. Die Flucht nach vorne hat weitere Swingerclubbesuche zur Folge. Bruno ist noch immer nicht über die Tatsache hinweggekommen, dass er einen ‚zu kurzen‘ Penis hat. (277) Christiane hat einen Unfall im Swingerclub, es besteht aber keine Lebensgefahr. (279) Allerdings hat die Nekrose von Christianes Steißbeinwirbel das unheilbare Stadium erreicht, ihre Beine werden für immer gelähmt sein. Sie wird nach 10 Tagen aus dem Krankenhaus entlassen. (280) Christiane nimmt sich das Leben. Bruno ist auf ihrer Beerdigung in Noyon. Er beobachtet seinen Sohn auf dem Nachhauseweg, gibt sich aber nicht zu erkennen. (283) Bruno weiß, dass „sein Leben zu Ende war.“ (284) Er begibt sich direkt in die Psychiatrie, in der er schon einmal gewesen ist.

Kapitel „22: Endstation Saorge“

Michel fährt nach Saorge wegen seiner Mutter Janine, die dort stirbt. (286) Die letzten Jahre hat Janine bzw. Jane auf der Insel Goa, welche zu Indien gehört, verbracht. Bruno trifft auch in Saorge ein und lästert gegenüber Michel über die Hippies und Abweichler (287). Beide sind am Bett ihrer Mutter, die nicht mehr sprechen kann. (290f) Michel entschuldigt sich für Brunos aggressives Verhalten gegenüber einem Pfleger. Er entschuldigt aber auch seine Mutter Janine vor Bruno gegen dessen Vorwürfe, dass sie eine Rabenmutter gewesen ist. (291) Es kommt zu einem weiteren Disput zwischen den Brüdern über die Notwendigkeit von Religion. Bruno hat ein Drehbuch für einen Pardiesfilm geschrieben. Er entwickelt darin ‚die Möglichkeit einer paradiesischen Insel‘. Michel sieht in den Schreibereien von Bruno ineffektive Therapieanleitungen seitens der Psychiater. Man kennt Derartiges von den ‚wahnsinnigen‘ Künstlern Van Gogh und Artaud her. (293)

Bruno erzählt ihm seine Tiergeschichte. Danach singt er ein eigenes Gedicht. (294) Jane ist gestorben. Michel rätselt, wo sie begraben werden soll. Bruno spielt währenddessen Game-boy. Jane soll in Saorge begraben werden. (295) Bruno ist nicht damit einverstanden, weil seine Mutter eingeäschert hat werden wollen. Wir erfahren erstmals seinen Nachnamen: „Clément“. Bedeutende Päpste hießen so. Bruno gibt schließlich nach. (296) Jane wird in Saorge beerdigt und Michel erreicht noch seinen Zug. Die Halbbrüder werden sich nie wiedersehen. Brunos letzte Worte gegenüber Michel sind, dass er nicht klagen könne, weil er ja sein „Lithium“ habe. Ähnliches meinte Annabelle (siehe oben). Hiermit endet der 2. Teil des Romans *Elementarteilchen*, 1999 in deutscher Übersetzung erschienen. Die Originalausgabe erfolgte unter dem Titel *Les particules élémentaires* 1998 im Flammarion Verlag in Paris.

Rekapitulieren wir die Kapitelfolge:

-Vorrede

-Erster Teil: Das verlorene Reich

-Zweiter Teil: Die seltsamen Augenblicke

-Dritter Teil: Emotionale Unbegrenztheit.

Diesen haben wir noch vor uns.

„Dritter Teil: Emotionale Unbegrenztheit:“

Kapitel „1“: Der Brief von Desplechin an Michel wird wiedergegeben. Beide sprechen über Religion. (305)

Kapitel „2“: Michel trifft Annabelle. Er geht nach Irland. Annabelle möchte ein Kind von ihm. (309) Sie hat Gebärmutterkrebs. Am 17. July ist die Operation in Meaux. (312) Am 20. July darf sie nachhause. (313)

Kapitel „3“: Bei der Kontrolluntersuchung werden Metastasen festgestellt. Michel nimmt zwei Valiumtabletten zum Einschlafen. (315) Annabelle hat Tabletten genommen und liegt im Koma. (316) „Allerdings hatte er schon immer dazu geneigt, Koma und Glück zu verwechseln.“ (319) Man denke an Beigbeders *Vacances dans le Coma*. Letzerer und Houellebecq sind enge Freunde. Annabelles Mutter spricht mit Michel. Das Leben ihrer Tochter hängt an einem Faden. Michel schreibt auf „Briefpapier mit dem Briefkopf des Krankenhauses ...([was] viele Jahre später Hubczejak ermöglichen [sollte], den Text inmitten der Masse von Aufzeichnungen zu identifizieren, die in Clifden gefunden wurden).“ (321)

Kapitel „4“: „Annabelle starb am übernächsten Tag ...“ Ein weiteres Begräbnis findet statt. (323)

Kapitel „5“: Michel kommt in Rosscahill an. (327)

Gespräch zwischen Michel und Walcott über Gott, die Welt, und die Religion. (329)

Kapitel „6“: Michel ist in Clifden an der Küste, dann kurz wieder in Paris, Mitte Oktober wieder in Clifden. Es ist der 20. November 1999.

Freitag den 31. Dezember 1999 ist Bruno in der Klinik und Michel ist zuhause. (332) Wir erinnern uns im Zusammenhang mit dem Topoi der Jahrtausendwende des provokativen Titels eines Buches von Baudrillard aus dem Jahre 1990: *Das Jahr 2000 findet nicht statt*. Kapitel „7“: Hubczejak forscht und berichtet über Michels Tätigkeit zwischen 2000 und 2009 in Clifden. (337) In dieser Zeit ist er auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Es folgt ein Zitat aus den sogenannten *Clifden Notes*. (341) Am 27.3.2009 versendet Michel seine wichtigsten Arbeiten und verschwindet spurlos. (343) Vermutlich ist er in Irland gestorben. (344) Es kommt noch zu einer „Nachrede“: Hubczejak führt Michels Werk fort. 2021 bekommt er Kredite. Am 27.3.2029 kann er seine Schöpfung eines Vertreters des Menschen der Öffentlichkeit vorstellen. (355) „Heute, gut 50 Jahre später [= 2079] ... existieren noch einige Menschen der alten Rasse ...“ „Dadurch, dass wir das verwandschaftliche Band, das uns an die Menschheit fesselte, zerrissen haben, lieben wir ... uns selbst ... mit dem Namen „Götter“ zu bezeichnen“. (356) Dies scheint eine Verwirklichung dessen, was Hölderlin und Heidegger beschworen: die Rückkehr der Götter. „Die Geschichte existiert ... das Bestreben dieses Buches [besteht] darin ... jene ... Spezies, die uns geschaffen hat, zu ehren ... der Menschheit diese letzte Huldigung darzubringen ... dass diese Huldigung wenigstens einmal erfolgt. Dieses Buch ist dem Menschen gewidmet.“ Mit diesem Satz, der eine Überleitung zu dem Buch mit dem Titel *Die Möglichkeit einer Insel* von Houellebecq zu sein scheint, endet das Buch *Elementarteilchen*.

3.2.3. MÖGLICHKEIT EINER INSEL (ROMAN 2004)¹⁶³

1. Teil:

Daniel 24 spricht in seinem 8. Kapitel, welches im Buch überschrieben ist mit: „Daniel 24, 8“, von den menschlichen Lebensberichten, gemeint sind die Berichte, die alle Menschen zuzeiten von Daniel 1 anfertigen mussten, nachdem sie Mitglieder der Elohim-Sekte geworden waren. Daniel 1 lebt in unseren Tagen und trägt Züge des Autors. Er ist ein erfolgreicher Sketsche-Schreiber, der auch für das Fernsehen arbeitet. Er hat die Elohim-Sekte mitgegründet und kennt das Geheimnis der Reinkarnation des Propheten und noch ein anderes, das am Ursprung dieser Gründung steht. Da es ein Verbrechen beinhaltet, ist D 1 Mitverschworener. Aus Daniels Lebensbericht geht der Roman zum großen Teil hervor. Was der Leser zu lesen bekommt, ist in erster Linie der Lebensbericht, den Daniel 1 für die Elohim-Sekte verfassen musste. Zu diesem Lebensbericht geben Daniel 24 und 25 kurze Kommentare ab, die in diesen in eigenständigen Kapiteln eingestreut sind. Das letzte Drittel des Romans berichtet von Daniel 25, seinem Abtrünnig-Werden von der Gattung der Neo-Menschen. D 24 und später D 25 leben ca. 2000 Jahre später und beziehen sich auf den Lebens-Bericht von Daniel 1 in ihren Kommentaren. Den Kapiteln von Daniel 1 folgt jeweils ein kurzer Kommentar von Daniel 24, später von Daniel 25. Letzterer klagt über Langeweile und stellt Betrachtungen über das Menschengeschlecht, welches es seit 1,6 Millionen Jahren gibt, und über die Ankunft der Zukünftigen an. D 24 spricht von einer Regel, die seit Daniel 17, also 7 Generationen vor ihm, ununterbrochen eingehalten wurde. Über lange Zeiten hinweg geschehen keine Veränderungen, es besteht Kontinuität. Daniel hat eine IP-Adresse, über die andere von seiner Spezies mit ihm per Internet kommunizieren können. Daniel 24, der Neo-Mensch, kommentiert den Kontext, in dem seine Vorgänger, die Menschen, gelebt haben: „Impotenz ...hormonales Phänomen ... bei dem psychologische Faktoren ... [eine]

¹⁶³ Die Zahlen in runden Klammern beziehen sich auf die Seitenangaben aus Houellebecq, Michel: *Die Möglichkeit einer Insel* (=Mel), Köln 2005. T.d.O: *La possibilité d'une île*, Paris 2004 und Paris 2007, Editions J'ai lu.

geringe und jederzeit rückgängig zu machende Rolle gespielt haben ... es kam [nach Impotenz] innerhalb der anschließenden zwei Wochen zum Selbstmord“.

Kapitel „Daniel 1, 17“:

Kommen sieht Daniel „eine Welt von endgültigen Kids, die einen sind Erwachsene, die anderen alternde Kids“. (235) Dass Daniel 1 lieber übersichtliche Makrostrukturen bevorzugt, welche einen Hang zur Organisation von Massen zeigen, beweist folgende Äußerung: „Maßstab 1: 200 000: alles sehr schön, Maßstab 1:1: normale Welt, Maßstab 2:1: Parasiten, die sich über das Fleisch hermachen.“ (236) Daniel 1 scheidet die Menschheit in zwei große Gruppen, „Die mit den Medien oder dem Publikum in Kontakt standen ... Deren Thesen der Eugenik nahestanden“ und die Anderen. Daniel 1 hofft durch die Eugenik auf eine „Erlösung des Kranken- und Minderwertigen“. Auf der anderen Seite entgeht es ihm auf Lanzarote nicht, dass der „Prophet wegen der Misserfolge in seinem früheren Leben lächerlich gemacht“ wird. Zwei weitere Personen werden in das Geschehen involviert: „Gianpaolo in Begleitung von Francesca“, welche beide im Verlaufe der Handlung getötet werden. Gianpaolo tötet den Propheten, weil er vor seinen Augen Francesca genommen hat, die später getötet wird, weil sie Zeugin von dessen Ermordung gewesen ist. Vincent charakterisiert Daniel 1 dahingehend: „er gehörte zu den von der Natur vernachlässigten Wesen“. (237) Obgleich Daniel 1 durch Selbstzweifel und ein schwaches Selbstbewusstsein charakterisiert werden kann, spart er nicht mit regelrecht vernichtenden Urteilen in Hinblick auf die Leute in seiner Umgebung. Für dieses Mal trifft es „den Humoristen“ im Gefolge des Propheten, eine Art Narr und Spaßmacher. In der folgenden Bemerkung des Ich-Erzähler ist zu bemerken, dass der Prophet womöglich Alkoholiker ist, „damit sie ihm ein weiteres Glas Wein einschenkte ... er goss zwei Gläser hinunter [um seine Stimmung zu heben]“. Nicht selten wird Daniel 1 dargestellt, wie er Beruhigungsmittel und Schlaftabletten nimmt. Wichtig dabei ist, dass letzterer sich seiner Abhängigkeit nicht schämt, ja diese eher noch zur Schau trägt. Daniel 1, der selber schon in Fernsehshows aufgetreten ist, Sketsche geschrieben hat und als Entertainer zu bezeichnen ist, bemerkt: es „fallen Schauspieler allen möglichen Sekten zum Opfer“. Es folgt in diesem Zusammenhang eine Bemerkung, von der man nicht erfährt, worauf sie sich bezieht und die aus dem weiteren Verlauf der Erzählung keine Aufklärung erhält: „Erstaunlicherweise hatte mich keiner von ihnen wiedererkannt.“ Scheinbar erkennt Daniel 1 in den Leuten der Elohimiten auf Lanzarote einige aus seiner Zeit als Entertainer wieder. (240) An diesen Erzählstrang wird in der Folge nicht weiter angeknüpft, so dass nach der Funktion eines solchen Atavismus zu fragen wäre, der ein Stilmittel bzw. ein beabsichtigter Stilbruch des Nouveau nouveau roman ist (siehe oben Kapitel: Strategien der inszenierten Inauthentizität von Brandstetter). Es folgt eine Sentenz, die wie das vorherige ziemlich unvermittelt gegeben wird und ebenfalls keinen erzähltechnisch motivierten Bezug zu dem weiteren Geschehen hat. „Alle intellektuelle Macht liegt in den Händen der Anhänger des Status Quo.“ (241) Wie unterdrückt die Sektenmitglieder bereits schon sind, bringt Daniel 1 zum Ausdruck, als er erklärt, dass sie „nullogam“ waren und dass der Prophet das „Ziel, seine männlichen Zuhörer symbolisch zu kastrieren“ erreicht hätte. Wir sehen in diesen Darstellungen ein In-Szene-Setzen der Theorie von Freud über die Urtötung eines Urvaters durch eine Urhorde, die zur Entstehung der monotheistischen Religion geführt hätte.

Die Äußerung, es „verringert sich die Testosteronproduktion bei den nichtdominanten Männchen“ geht ebenfalls in diese Richtung. (252) Archaisches kommt neben neuesten High-tech-Errungenschaften der Menschheit zur Beschreibung, was die Blochsche ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘ zu verdeutlichen scheint. Die engsten Mitarbeiter des Propheten sind nicht mehr als „Affen mit einer Ehrenrolle“, kommt es im selben Atemzug zur

Erwähnung eines „Sony DSCF-101“-Gerätes, sowie „einer Minolta Dimage A 2 mit halbautomatischem Spiegelreflexsucher [mit] 3 oder 8 Millionen Pixel.“ (253)

Seine engsten Anhänger entdecken den Propheten tot in seinem Zimmer und rätseln, was sie nun tun sollen. Allen ist dabei klar: „Wenn wir die Polizei benachrichtigen, ist das das Ende der Organisation.“ (254) Vincent macht darauf aufmerksam: „Immerhin bin ich sein [des Propheten] Sohn.“ (256) Daniel 1 beschreibt den toten Propheten und bemerkt ungerührt: „Der Unglückselige ... hatte einen tödlichen Schlag bekommen.“ (258) Um zu zeigen, dass er unheimlich trendy ist, spart der Autor nicht, „Freeclimbing“ zu erwähnen, (259) Es ist die Rede von dem „Lager“, wodurch man nicht mehr umhin kann, an den berühmten Massenselbstmord einer Sekte in der Urwaldsiedlung Jamestown zu denken. Inzwischen experimentieren die Forscher der Elohim-Sekte bereits mit DNA-Molekülen, um den Neo-Menschen zu klonen. Es ist von „Vincent's Veränderungen“ nach dem Tode des Propheten, welcher sein Vater gewesen ist, die Rede. Der Tod des Propheten wird als „ein Gottesurteil“ gesehen. Um den Mord an dem Italiener, der den Propheten getötet hat, zu vertuschen, musste man auch seine Freundin töten. Daniel 1 weiß davon und wird so zum Mitverschwörer. (267) Er stellt weiterhin Überlegungen an, welche eine Theorie vom „Tötungsverbot innerhalb der eigenen Gruppe“ bestätigen sollen. Dem Wissenschaftler der Elohim geht es weiterhin darum, nicht nur „vernunftbegabte Wesen, wie Kant gesagt hätte“ zu bilden, „er versuchte eine neue Gattung zu schaffen“. (268) Die engsten Vertrauten des toten Propheten haben inzwischen das „Gefühl des Wartens auf ein apokalyptisches Ereignis“ nämlich den „Tag der Wiederauferstehung“. Vincent, der als Sohn des Propheten etwas Ähnlichkeit mit seinem Vater hat, wird als geklonte Wiederauferstehung des Propheten ausgegeben und neues Oberhaupt der Sekte. (269) Als dieses verkündet er: „Die Schranke des Todes existiert nicht mehr. (270) Ich kündige euch eine neue Menschheit an, [welche ein] ... ewiges Wesen [hat].“ (271) Der Tod des Propheten bringt die anderen erst dazu, Vincent als geklonten Propheten auszugeben. Die Geschichte einer Kirche stellt sich immer als Große (Erfolgs-)Erzählung dar. Mel ist die Geschichte einer Kirche. Vincent fährt bei seiner Verkündung fort: „Ihr seid die 1. Generation eines neuen Geschlechts, ... dazu berufen den Menschen zu ersetzen ... die ersten Neo-Menschen ... ein neues Zeitalter [hat begonnen], in dem das Verstreichen der Zeit nicht mehr dieselbe Bedeutung hat. Heute beginnt ... das ewige Leben. Dieser Augenblick wird für immer im Gedächtnis bewahrt.“ (272) Ende des 1. Kapitels bzw. des 1. Teiles des Buches.

Mel 2. Teil:

Dieser 2. Teil des Lebensberichtes von Daniel 1 wird nicht mehr von Daniel 24, sondern nun von Daniel 25 kommentiert. Daniel 25, die 25ste geklonte Ausführung von Daniel 1, berichtet in dem Kapitel: „Daniel 25/6“ von jenen Tagen, die Daniel 1 bereits berichtet hat: „Außer Daniel 1 hat es nur 3 weitere Augenzeugen dieser entscheidenden Tage [gemeint ist der Tod des Propheten der Elohimsekte] gegeben; die Berichte von Slotan 1 –den er Professor genannt hat- und Jérôme 1 ... [diese] stimmen im Wesentlichen mit seinem Bericht überein.“ Daniel 25 spricht in Hinblick auf diese unabhängigen Versionen „dieser entscheidenden Tage“ von „Polyphonie“, Mehrstimmigkeit, wobei die Tatsache gemeint ist, dass dieses Ereignis von mehreren Seiten betrachtet wird. (272) Bereits Daniel 1 war sich im Klaren darüber gewesen, „dass der Mensch verschwinden würde“. In der *Möglichkeit einer Insel* vermögen allein die geklonten ‚Neomenschen‘ das kulturelle Niveau unserer Jetztzeit aufrechtzuerhalten, während die Menschen auf einen vorzivilisatorischen Zustand zurückgefallen sind. Nach dem Tode des Propheten findet ein „Elohimisationsprozeß“ statt, welcher dazu führt, dass die Menschheit binnen kürzester Zeit „elohimitisch“ wird, das heißt, den Glauben der Elohimiten annimmt, auf natürliche Fortpflanzung verzichtet und stattdessen den ersten zur elohimitischen Kirche konvertierten Menschen klonen lässt. Im Zuge der Nachfolgefrage des Propheten kommt es zu einem „Triumphirat der Gründer“. (273) Es ist von zwei Herren mit Namen „Yves Roissy“

und „M. Trethrez“ die Rede, was aber für den weiteren Handlungsablauf keine Rolle spielt. Mit Daniel 1 ist der ‚erste‘ Daniel gemeint, nach dessen DNA alle weiteren Daniels geklont worden sind. Im Roman kommen aber lediglich noch Daniel 24 und 25 vor. Wir befinden uns jetzt im Kapitel 18 des ‚Lebensberichtes‘ von Daniel 1. Vincent wird als Reinkarnation des Propheten nach außen hin dargestellt, was ein „medienwirksames Erscheinen“ zur Folge hat. Durch die „Vorliebe für eine reibungslose Organisation“ seitens der engsten Mitarbeiter des verstorbenen Propheten, dauert es nur „ein paar Tage“ bis der Medienrummel vorüber ist und „nach einer Woche waren wir wieder allein“, bemerkt der als Entertainer Publicity erfahrene Daniel 1, welcher nun einen „Bericht von der Zeit nach dem Erscheinen von Vincent“ zu verfassen beginnt. (274)

Er sieht sich an, „wie weit die Pläne für die Botschaft [der Elohimiten] gediehen waren“, wobei er beim Ansehen des diesbezüglichen Videoclips mit einem „Strahlendes Lichtermeer“ konfrontiert wird, was ihm die folgenden Bemerkungen für ein ästhetisches Programm entlockt: „Das hatte nichts mit einer möglichen Wirklichkeit zu tun, aber es war schön. Ich sagte mir, dass darin vielleicht die wahre Natur der Kunst bestand, nämlich erträumte Welten, unmögliche Welten darzustellen ... Ich begriff ebenfalls, dass die Ironie, die Komik, der Humor verschwinden mussten ... Da die zukünftige Welt eine ... des Glücks war und es für solche Dinge darin keine Platz mehr geben würde.“ Vincent, sein Freund, Sohn, Nachfolger des Propheten und vormals „der Künstler“ genannt, wird von ihm erneut als hässlich eingestuft. Mit Bestürzung nimmt Daniel 1 folgendes von Susan, inzwischen die Lebensgefährdin von Vincent, wahr: „Auch die Frage nach der Wahrheit interessierte sie im Grunde nicht, sie konnte sich im Leben nur der Liebe, und zwar ganz der Liebe hingeben.“ (275) In identifikatorischer Projektion vermag der Ich-Erzähler festzustellen, dass ein „neuer Lebensinhalt für Susan durch einen neuen Menschen, den sie liebte“ begonnen hat. Dem nicht genug: „... und ich wusste ganz sicher, dass sie bis zu ihrem letzten Tag zusammenbleiben würden, bis dass der Tod sie scheidet ... außer dass es diesmal vielleicht keinen Tod geben würde, wenn es Miskiewicz [gemeint ist der Forscher im Führungsstab des Propheten, der an einer Klonung des Menschen im Lager der Elohimiten auf Lanzarote arbeitet] gelingen sollte, seinen Plan zu verwirklichen.“ Durch die Klonung würden Vincent und Susan „in verjüngten Körpern gemeinsam wiedergeboren ... zum ersten Mal in der Geschichte der Welt ... eine Liebe erleben, die kein Ende nimmt“. (275)

Daniel 1 nimmt innerhalb der Elohimitischen Kirche einen „Kurswechsel in Richtung Monogamie“ wahr, weil Vincent dem Harem seines Vorgängers die Freiheit schenkt. Hatte womöglich ein Großteil des Interesses von Daniel 1 an den Elohimiten in deren polygamen Praktiken bestanden, welche „kollektive Orgien“ versprachen, gibt nun die durch Klonung erreichte Art der menschlichen „Unsterblichkeit“ das Konzept der „nicht besitzergreifende[n] Liebe“ ab. (276) Aber nicht nur die in absehbare Nähe gekommene Unsterblichkeit stellt der Ich-Erzähler fest, auch „dass ... das Verschwinden seiner [des Propheten] erdrückenden männlichen Präsenz die Anhänger befreit ... hatte.“ Nach dem Abklingen der entscheidenden Erlebnisse in Lanzarote wird Daniel 1 durch einen Anruf wieder mit seiner Liaison, der bedeutend jüngeren Esther konfrontiert, welche die „Hauptrolle in einem Kurzfilm [übernehmen würde] ... nach ihren Prüfungen ... [die sie] glänzend bestanden [hat] ... sie sprach nur über sich selbst“. Es ist noch die Rede von der „Version einer ... Täuschung“, wobei nicht klar wird, ob er sich selber täuscht oder von Esther getäuscht wird. (277) Daniel 1 erhält die Erlaubnis Vincents für das Aufschreiben der „wahren Vorgänge“, woraus sein ‚Lebensbericht‘ entspringt, welchen Daniel 24 und 25 kommentieren. „... als habe ihn meine Bitte auf Gedanken gebracht, die er noch nicht klar formulieren konnte.“ Die Chronologie der laufenden Ereignisse setzt sich fort: „Am selben Morgen hatte man bei mir eine DNA-Entnahme gemacht und ich gehörte somit offiziell der Kirche an.“ Daniel 1 ist inzwischen

bereits überzeugt –obwohl oder vielleicht gerade weil seine Beziehung mit Esther nichts Gutes erwarten lässt- „dass diese Insel ...der ideale Ort war, um das ewige Leben zu erlangen.“ Der 7. Kommentar von Daniel 25 (= „Daniel 25,7“) ergänzt die Geschehenszusammenhänge aus einer anderen Perspektive dahingehend: „Vincent 1 ... [ist] auf den Gedanken der Lebensberichte gekommen ...“. Gemeint ist, dass Daniel 1 eine Art kollektive Beichte für die Nachfolger des Propheten durch seinen Lebensbericht bewerkstelligen soll, weil nach dem Tod des Propheten, der „Italiener“ und seine Freundin getötet worden sind. Wir müssen an dieser Stelle, den besonderen Status von Daniel 24 und 25 betonen. Als Duplikat gerade eines Gründungsmitgliedes des elohimitischen Neomenschentums haben sie einen privilegierten Status.

Die vom neuen Sektenführer Vincent verlangte Maßnahme eines Lebensbericht von Daniel 1 ist „... zunächst nur [gedacht] als Anhang, als vorübergehende Maßnahme, bis die Arbeiten von Slotan 1 über die Vernetzung der Gedächtnis-Prozesse weiter voranschritten, im Anschluss an die logischen Konzeptualisierungen von Pierce jedoch eine Große Bedeutung erhalten sollten.“ (278) In Kapitel „Daniel 1,19“ befindet sich Daniel auf der Rückreise zu seinem Wohnsitz, der sich in einem spanischen Küstenort befindet, wo es viele Neureiche gibt. Es zieht ihn zurück in die Nähe von Esther. Er scheint ungeduldig zu sein, da er bemerkt: „ich hatte 2 Stunden Aufenthalt auf dem Flughafen von Madrid“. Während dieser Wartezeit fallen ihm verschiedene größere Veränderungen, die in der Zeit seiner Abwesenheit geschehen sind, auf, unter anderem, dass „eine schamlose Werbekampagne für die letzte CD von Daniel Bisbal betrieben“ wird. Das Plakat von Daniel Bisbal wird Daniel 25 noch zu sehen bekommen (siehe unten). Zum einen scheint er seine Position als erfolgreicher TV-Entertainer und Sketcheschreiber verloren zu haben. Die Einnahme eines Imbisses auf dem Madrider Flughafen wird von ihm mit den Worten kommentiert: „Ich trank dazu mehrere Gläser Bier ... den Zerstörungsprozess bewußt zu beschleunigen, vorzeitig zu altern ... um mich Esthers Körper endgültig unwürdig zu fühlen.“ (280) Daniel 1 sonst kaum zu beobachtende Spanischkenntnisse kommen zum Tragen in dem Versuch, seinen Konflikt in der Beziehung mit Esther auf den Punkt zu bringen: „Mujer es fatal“ bemerkt er in Hinblick darauf zu sich selber, was soviel bedeutet, wie „diese Frau ist fatal, schicksalhaft, tödlich“. In seinen zwischenmenschlichen Selbstbehauptungsnoten scheint immer wieder die Sprache eine wichtige Rolle einzunehmen, was sich in seiner Wiederentdeckung der „... Lyrik ... etwas Großartiges“ niederschlägt. Die Sprache allein scheint aber nicht ausreichend zu sein, um sein seelisches Gleichgewicht zu garantieren. Ohne sich zu schämen, bekennt er unverblümt, dass er „... eine starke Dosis Schlaftabletten eingenommen hatte.“ Die folgenden Zeilen müssen wohl der gute Grund für die Einnahme der Downers abgeben: „... ich war zwar unsterblich, aber im Augenblick änderte das nicht viel ...“ Ähnlich wie in der Praktizierung einer „negativen Dialektik“, bei welcher eine Sache auf die Spitze getrieben wird, um in ihr Gegenteil umzuschlagen, muss der Held alsbald von einem „Lachkrampf“ berichten. (281) Schließlich hat er „Bauchschmerzen ... drei Tage ... dass ich Galle spuckte“. Dass er gute Gründe hat ‚Gift und Galle‘ zu spucken ist verständlich, Daniel 1 aber erklärt sich seine Magenverstimmung, nach Art guter Psychosomatiker, die ‚alles auf ihren Körper schieben‘ mit einer „Lebensmittelvergiftung“.

Im Moment, da eine Bewusstwerdung des unbewußten Konfliktes geschehen könnte, kommt dem Helden einmal wieder sein Erotismus zu Hilfe, der ihn nur noch Augen für ‚Äußerlichkeiten‘ haben lässt: „Ihr Dekollete brachte ihre großen Brüste gut zur Geltung“ stellt er von einer Prostituierten fest, mit der er sich paaren möchte. Aber das Menschlich-Allzumenschliche geschieht und gerade in diesem lebensgeschichtlich entscheidenden Moment widerfährt es Daniel 1: „Meine Erektion war so kläglich, ... [dass die Prostituierte] sich weigerte mir einen zu blasen, also was nun?“ Einen Beitrag zu der „Psychologie von Prostituierten“ gebend, beschreibt der Held seine weitere Unbill: „... sie ging zu unsanft dabei

[sie besorgt es ihm „per Hand“] vor, es tat mir weh ... Nach einer Minute spritzte ein kleiner ... Strahl hervor ... sie ließ sogleich meinen Pimmel los.“ Seine Reaktion auf die Misere im Bordell lässt den Helden in einen „Film Diogenes der Kyniker“ gehen. Vor seinem Selbstmord wird er noch einige Zeit das Leben eines antiken, mittellosen Kyniker-Stadstreichers führen. (282) Die Sublimierung bzw. Verarbeitung des erbärmlichen Zwischenfalls im Bordell geschieht nun durch die Darstellung des Falles eines Kannibalen. Aber es kommt für den Psychopathologen noch interessanter, denn er darf –was gemeinhin in der Literatur selten geschieht- der Darstellung einer realen Kastration beiwohnen: „Als erstes trennte er ihm den Penis ab“. (283f) Wieder in der Umgebung von Esther bekommt er es mit im Verhältnis zu ihm sehr viel „jüngere(n) Typen im Groove-Stil“ zu tun, welche sich zu „House Music“ in „Trance“ tanzen. (285) Dass auch Daniel 1 von Erinnerungen heimgesucht wird, beweist folgende Aussage: „Im Verlauf der Nacht dachte ich mit schmerzlichem Gefühl an Bratarsch.“ Diese Nebenfigur trägt ähnliche Züge wie Brigitte Bardot in AdK und Anick in El. ‚Bratarsch‘ hatte, als er noch ein berühmter Entertainer und Star gewesen ist, förmlich ‚einen Narren an ihm gefressen‘. Als er ‚Bratarsch kennenlernte, war ich etwa dreißig‘, sie veröffentlichte zu dieser Zeit einen Artikel über ihn in einem Periodikum mit Namen ‚Cahier d’études phénoménologiques‘. (286) In den Gesprächen zwischen der als ‚Bratarsch‘ betitelten Dame und ihm spielt der Name Kierkegaard eine Rolle. Doch nicht nur der ernste Philosoph ist Gegenstand der Diskussionen zwischen dem damals 30-Jährigen und der ihm intellektuell ebenbürtigen Frau gewesen, sondern auch der der extremen Rechten in Frankreich nahestehende Gérard des Villiers (geboren 1929 in Paris). Letzterer ist Journalist und Autor von Spionageromanen. (287) In der Beziehung zu ‚Bratarsch‘ wird für Daniel ein Phänomen wichtig, welches er mit dem Terminus „Begehren des Begehrens“ umschreibt, welches als eine Sehnsucht nach dem „ozeanischen Gefühl“ der Verliebtheit verstanden werden darf.

Es kommt zur Darstellung eines Cunnilingus, mit welchem Daniel 1 die intellektuelle und von ihm Besitz ergreifen wollende Frau ‚beglückt‘. Als bald ergreift aber der damals 30-Jährige die Flucht vor ihr; denn sie „droht ihm das Leben überhaupt zu verlassen“. Die Erinnerung an diese Frau scheint sehr wichtig für ihn zu sein, da er sich daran erinnert. „Am Tag nach dieser ... Nacht nahm ich das 1. Flugzeug nach Paris“. (288) Während seiner Beziehungsprobleme mit Esther fällt ihm diese ebenfalls fatale ‚Beziehungskiste‘ ein. Ist der Konflikt mit ‚Bratarsch‘ der Grund für die novellistische Darstellung der Abenteuer von Daniel? In AdK wird vor den entscheidenden Ereignissen die Demütigung der Männlichkeit des Ich-Erzählers seitens seiner Lebensgefährdin Veronique erinnert. Wie die Szene mit Veronique in AdK ist die Szene mit ‚Bratarsch‘ nur eine Nebenepisode. Er hat den „Wunsch, Vincent wiederzusehen, vielleicht nur, um mich zu vergewissern, dass das Glück existiert.“ An dieser Stelle wird endlich auch der Name des inzwischen toten Propheten offenbart, welcher „Robert Macaury“ gelautet hat. Das Wiedersehen mit Vincent vermag Daniel einige Einsichten zu vermitteln: „’Ich bin ein Versehen ...‘ hatte Vincent ... zu mir gesagt ... [Daniel 1 ist] enttäuscht von dessen Egoismus, der im übrigen der einer ganzen Generation war ... (289). [Vincent], dieser kleine Arsch [gehörte zu den] Menschen, die es nie hätte geben sollen.“ Wir erinnern uns daran, dass ‚ungewollte Kinder‘ häufiger Selbstmord begehen. Es kommt zu einer weiteren Beschreibung von Susans Liebesphantasma, welches Daniel 1 zu verachten scheint. (290) Im Zuge dieses Erkenntnisinteresses richtet sich der Hass des Ich-Erzählers gegen „’Die Freie Liebe‘ von André Breton“, welche er als „Hirnerweichung“ beurteilt und den „Reklame-Instinkt ... der den Surrealismus kennzeichnet und auf den er sich letztlich beschränken lässt ...“. Gleichzeitig erkennt er aber an: „dieser Idiot hatte ... ein sehr schönes Gedicht geschrieben“.

Daniel 1 fällt die inflationäre Verwendung des Namens Philippe in seiner Umgebung auf, wie wir das bereits aus AdK kennen (Kapitel „Jede Menge Michel“) und er räsontiert über drei verschiedenen Qualitätsstufen von Leuten, die einen solchen Vornamen tragen: es gehört „Tel Quel“-Chef „Philippe Sollers zur Kategorie 1“; „Philippe Bouvard zur Kategorie 2“ und „Philippe Leotard schon gestorben zur Kategorie 3“. (291) Im weiteren Verlauf seines Besuches erklärt ihm Vincent, dass er sich als Oberhaupt der Elohimiten engagiere, „um einem absoluten Anderswo entgegenzusegeln“. Daniel erfährt durch Vincent weiter: „wir [gemeint sind die Elohimiten] seien unvergänglich geworden (292) ... [durch die] Konservierung unserer DNA“. An seine „eigene Unsterblichkeit zu denken“ bereitet ihm Freude, was er eigens bemerkt, weil er die Erfahrung gemacht zu haben scheint: „Freude ist etwas Seltenes“ in unserer Welt. (293) Der nun folgende 8. Kommentar von Daniel 25 sieht „Die ungeheuerere Bedeutung, die die Sexualität bei den Menschen bekam“ als einen Grund für den Niedergang der Menschheit und die Heraufkunft der Elohimiten und Neo-Menschen an. „Neomenschliche Kommentatoren“ des Lebensberichtes von Daniel 1 konnten erkennen, „wie sich Daniel 1 nach und nach dem bösen Geheimnis näherte, wie die Höchste Schwester es nennt; ... wie er ... vom Bewusstsein einer Wahrheit erfüllt wurde, die ihn, ... vernichten musste.“ Er begreift, dass „im Laufe der historischen Zeitalter das Ziel [der Menschheit] ausschließlich sexueller Natur war, Darwins ... Kampf ums Leben, die Arterhaltung die Unterordnung des einzelnen im Interesse“ aller verlangte. (294)

Daniel 25 erkennt weiterhin, „dass der Aufwand, um sich körperlich in Form zu halten, dem die Zeitgenossen von Daniel 1 immer mehr Zeit opferten, genau das gleiche Ziel verfolgte, nämlich die Arterhaltung. „Die sexuelle Biochemie der Neo-Menschen ... je weiter ich durch die Lektüre des Berichts von Daniel 1, seinen Leidensweg...kam- war fast identisch geblieben.“ (295) Das Kapitel „Daniel 1, 20“ beginnt mit dem Motto „das Nichts nichtet“, einem Ausspruch von Heidegger (AM ¹⁶⁴). (296) Inspiriert durch „chill-out-music“ (306) und „die Scherben einer zerbrochenen Tasse“(308) kommt es zu folgender Verortung seiner Situation: „ich hatte offensichtlich zum letzten Sprint auf der Zielgeraden [Metapher aus dem Sport] angesetzt“. (309) Einige Seiten später bekennt er bereits „ich hatte mein Leben hinter mir“. (317) Mit Resignation und Verbitterung beobachtet er einen „Fernsehsender, der sich den neuen Kulturen widmete“, von welchen er sich aufgrund seines Alters ausgeschlossen fühlt. (318) Die Beichte geht aber weiter und nähert sich einem Sündenbekenntnis: „Mein ganzes Leben lang hatte ich mich nur für meinen Pimmel oder für gar nichts interessiert ... und jetzt war mein Pimmel abgestorben, denn wir waren wirklich zu alt, zu verbraucht, zu verbittert ...“ (319) In diesem Zustand tiefster Hoffnungslosigkeit kommt ihm die Rettung: es ist die „Genetik; die Unsterblichkeit; etwas Neues im Entstehen“ (321). Der 10. Kommentar von Daniel 25 hat auch bereits die kulturellen Gründe für die Depression des Helden parat, nämlich den „Konsumkapitalismus, den die Jugend als begehrenswertes höchstes Ziel erkor.“ Es folgen weitere normative Bemerkungen, wie man sie aus Schulunterrichtserörterungen kennt, über „Reality-TV“, „telenovelas“; und den „Katholizismus in seinen Glanzzeiten“, was eine weitere sportliche Metaphorik, diesmal in einem religiösen Zusammenhang, beschwört. (322) Weitere zynische Verfahren des schlechten Gewissens werden angewendet und der oberste Wert der „offizielle[n] Religion“ wird darin gesehen, „dem Zeitablauf einen gewissen Rhythmus verliehen“ zu haben. (323) Obgleich der „Massenkonsum“ nicht gerade das Glück des Protagonisten garantieren kann, singt er doch ein Loblied auf „den Konsumkapitalismus“ in Anbetracht der Tatsache, „dass die Muslime... nur aus Unwissenheit und durch Zwang bei ihrem primitiven Glauben geblieben waren“. Wir möchten nur kurz erwähnen, dass letztere Bemerkung auf eine Problematik des Genießens, wie sie Lacan beschreibt, hinweist.

¹⁶⁴ Heidegger, Martin: *Was ist Metaphysik?* (öffentliche Antrittsvorlesung 1929 an der Freiburger Universität), in: *Gesamtausgabe Band 9*, Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2006, S. 114.

Offenbar missgönnt der Erzähler den Muslimen ihre Art des Genießens. Weitere initiatorische Aufschlüsse über die Religion gebend, bemerkt der Erzähler, dass „die 1. ... Zeremonie, die die Bekehrung jedes neuen Anhängers [der Elohimiten] kennzeichnete –die DNA-Entnahme“ sei. (324) Es handele sich darum „... jede natürliche Abstammung ... [jedes] Erbschaftssystem auszuschalten, ... [den] Tod als ein[en] neutrale[n] Zeitraum, als einfache Stase in Erwartung eines verjüngten Körpers“ zu sehen. Es wird empfohlen „Jols R. Bransons ‚Geschichte des Elohimismus‘“ zu lesen.

Dem sich anfügend kennzeichne die „2. Zeremonie: Erwartung der Wiederauferstehung.-mit andern Worten der Selbstmord“. Aber zum Ritual des Selbstmordes aus religiösen Gründen wird bei den Elohimiten noch mehr verlangt, nämlich „Öffentlicher Vollzug“, wobei „den Zeitpunkt [dazu] bestimmt derjenige selbst; wenn sein Körper ihm nicht mehr die Freuden verschafft“. Bei alledem soll der „Selbstmord mit großem Vertrauen begangen“ werden, „obwohl Miskiewicz ... [bis dahin] keine ... Fortschritte gemacht“ hat und noch keine wahre Klonung vonstatten gegangen ist. (325) Im Vergleich zu dieser Ausübung von Religion sei „das Versprechen der Unsterblichkeit des Christentums auf noch schwächeren Grundlagen“. Trotz dieser Defizite des elohimitischen Glaubens, jubelt der Erzähler Galileo Galilei parodierend: „und sie glauben doch!“ Metaphysik als ein „unhintergebares Bedürfnis“ (Kant), der Mensch sogar als ein „animal metaphysicum“, als ein „metaphysiktreibendes Lebewesen“ (Schopenhauer), triumphiert über das Projekt der Aufklärung, welches dem Menschen nur die Aufhebung der Religion als Ausweg lässt. (326) Dem Kapitel 22, von Daniel 1 dargestellt, „Daniel 1, 22“, ist ein Motto von Comte (1798 – 1857) vorangestellt. (327) Daniel befindet sich in einer schwierigen Situation und resümiert: „ich tat alles viel langsamer, als müsste ich die Handlungen in ihre einzelnen Abläufe zerlegen, damit es mir gelang, sie einigermaßen zufriedenstellend zu vollziehen“. Auch die folgende Maßnahme darf in Zeichen einer Strategie der Verlangsamung gelesen werden: „Ließ mich ruhig und gelassen vollaufen.“ Er vollzieht gewisse asketische Riten, um den Zustand zu erreichen, „Wenn einem die Sache scheißegal war ...“ Dieses Gefühl der Gleichgültigkeit gibt ihm seine Souveränität wieder und führt zu der Einsicht, „Dass ich ... zu alt war und nicht mehr genügend Kraft hatte ...“, um sich als Liebhaber einer 25 Jahre jüngeren Frau gegen die ebenfalls jüngere Konkurrenz zu behaupten, möchte man hinzufügen. (328) Dabei scheint es ihm egal zu sein, „ein bisschen zu viel zu trinken“. (329) Womöglich ist es Daniel 1 gelungen, sein psychisches Gleichgewicht wiederzugewinnen, denn den psychischen Angstabwehrmechanismus der ‚Sublimierung‘, bei dem narzisstische Ichanteile durch kreative Arbeit in kulturelle Leistungen veredelt werden, gebrauchend, startet er seine Trauerarbeit, „die Bemühungen auf den Bau der Botschaft [der Elohimiten] zu konzentrieren.“ Mit Erleichterung und Stolz bemerkt er: „Seit [Lanzarote ist] nichts passiert, aber das Ereignis war so medienwirksam gewesen ...“, dass es zu „Beitrittserklärungen und neue[n] Mittel[n]“ gekommen ist. (330) Aber nicht nur positive Meldungen sind dem Gläubigen Daniel 1 in Hinblick auf seine neue Kirche zu Ohren gekommen, auch „beunruhigende Entwicklungen innerhalb gewisser Regionen ... in denen die Sekte erst seit kurzem Fuß gefasst hatte- ... in Italien und Japan ... Die Zeremonie des freiwilligen Abschieds [betreffend] ... [Es kam zu einer] ungesunde[n] Theatralisierung bei der Beseitigung der Leichenbestandteile ...Flic übergab Vincent ein Dossier ... die meisten dieser Zeremonien waren gefilmt worden ...“ Von diesen Ereignissen erfährt Daniel 1, als er Vincent in Paris besucht, wobei er für bemerkenswert hält zu erwähnen: „nichts hatte sich dort [in Vincents Wohnzimmer] seit meinem ersten Besuch verändert. Auch die gerahmten Photos der Alpenlandschaften“ waren noch zu sehen. (331)

Es ist zu Greuelthaten von elohimitischen Sektengruppen gekommen: „Die Leiche eines Anhängers [wurde] völlig ihres Bluts entleert ...Das ist eine Tendenz unserer Gesellschaft ... zur Barbarei ...“, wobei Vincent in Hinblick auf die Sekte bedauert: „Dass wir zu keinem

Zeitpunkt über Moral gesprochen haben.“ Ein Wahlspruch einer elohimitischen Gruppe lautet: „... no sex, you need ferocity ...“, was soviel heißt wie: ‚ihr braucht nicht Sex, sondern Grausamkeit, Heftigkeit, Wildheit, Triebabfuhr‘. (332) In Vincents Wohnzimmer kommt es zur Planung von Gegenmaßnahmen, wobei statistische Erhebungen ins Kalkül mit eingebracht werden können: „[man hat die Idee, eine] weltweite Aktion zu starten: Macht den Leuten eine Freude –gebt ihnen Sex. Wenige Wochen nach dem Tod des Propheten hatten die Anhänger ihre sexuelle Aktivitäten wieder eingeschränkt, bis sich diese auf einem Niveau stabilisierten, das ziemlich genau dem nationalen Durchschnitt entsprach, also auf sehr niedrigem Level.“ Es plädiert ein Freund von Vincent mit Namen „Tourier ... [die] Praxis der heiligen Prostitution [wiedereinzuführen] ... [eine] orgiastische Tournee [in die Wege zu leiten] ... den Anhängern das Beispiel einer ständigen sexuellen Hingabe vor Augen zu führen ... eine Welle der Sinnenfreuden ... zu propagieren, ... der Ausbreitung der nekrophilen, morbiden Praktiken Einhalt zu gebieten“. (333) Vincent zeigt Daniel 1 „Zeichnungen ... eindeutig pornographisch. Der quasi-fotografische Realismus ... der die Werke des Propheten kennzeichnete“ (334). Bei dieser so wichtigen Begegnung wird Daniel 1 auch von Vincent aufgefordert, seinen Lebensbericht für die elohimitische Kirche zu verfassen. Daniel 1 gibt bekannt: „dass ich schrieb. Dass ich mich abmühte ... eines der wichtigsten Ereignisse der Menschheitsgeschichte zu schildern ... Sie alle [die Elohimiten] ... waren ein trübseliges Leben gewohnt, in dem sich so gut wie nichts mehr änderte, ... [sie vermochten] kaum noch Interesse für das reale Dasein zu zeigen, es höchstens noch zu kommentieren ... [es kam höchstens noch zu einer] Aktion im Stil ‚Deine Frau erwartet Dich‘. Dann ging ich wie Zarathustra, der seinen Untergang begann, in Richtung Kantine.“ (335f)¹⁶⁵ Mit einer kaum zu überhörenden Häme berichtet der Ich-Erzähler vom „Endgültigen Bruch zwischen den Neo-Menschen und ihren Vorfahren“ und dass man „es mit einer neuen Spezies zu tun [hätte] und ...[ein] neues Zeitalter angebrochen sei. (338) Auch hier ist der Zeitaspekt auszumachen, sowie der Verzicht auf ‚authentische Genealogien‘, welche Besitzansprüche legitimieren sollen, während gleichzeitig die Schriftlichkeit des Danielschen Lebensberichtes eine kanonische Rolle spielt (siehe unten). In einer Art Bericht eines Supervisors kommentiert Daniel 25 in seinem 11. Kommentar die Geschehnisse: „die GSK [=?] ... erlaubte, die ... klimatischen Katastrophen ... zu überleben, während die Menschen der früheren Rasse fast vollständig ausgerottet wurden ... [Der] Lebensbericht von Daniel 1 [spielte bei der Etablierung der Neo-Menschen und ihrer Gebräuche eine]... kanonische Rolle. Daniel 1 ... [vermochte durch seine] Beschreibung der Entstehung der elohimitischen Kirche mir wie ... allen meinen Vorgängern aus der Serie der Daniels“ wichtige Aufschlüsse über das menschliche Wesen zu geben. „Daniel 1 ... [als] typischer Vertreter des Menschengeschlechts ... Mensch unter vielen anderen ... [versuchte den] Schmerz des Daseins ... dieses Stadium [zu] überwinden ... [Die] simple Tatsache da zu sein als solche schon ... [war ihm] Anlass der Freude ... indem die Intermediation nur noch ein reines, frei entfaltetes Selbst ist, ohne dass sich das Dasein darauf gründet [weil es nicht mehr sterblich ist] ... [Den Neo-Menschen im Gegenzug wurde] die Freiheit zu erlangen gleichgültig ... [sie verfügten über] die Voraussetzung der Möglichkeit vollkommener Gelassenheit.“

Nach dem Einschub des kurzen Kommentars von Daniel 25 kommt wieder Daniel 1 zum Zug, im Kapitel „Daniel 1, 23“: Darin erfährt er, noch dazu „Am Morgen des Weihnachtstages, ... dass [seine etwa gleichaltrige Beziehung] Isabelle sich umgebracht, sich eine hohe Dosis Morphinum gespritzt hatte ... [ich] verbrachte ... [einen] seltsamen Silvesterabend allein in meinem Zimmer der Villa Eugénie ... wälzte einfache Endzeitgedanken. Sie [Isabelle] hatte alles ... der elohimitischen Kirche vermacht, ich erkannte das Vertragsformular wieder ... [Danach geht es für ihn] nach Irún. In der Gegend von Almeria herrschte mildes Wetter ... es

¹⁶⁵ Wir möchten kommentieren, dass in Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, Zarathustras Vorrede 1, folgender Satz zu lesen ist: „-Also begann Zarathustras Untergang.“

waren Bauarbeiten begonnen worden ... [er erfährt weiterhin] dass Hildegard gestorben war und Harry [seine Nachbarn] sein Haus verkauft hatte, um sein Lebensende in Deutschland zu verbringen ... [In Anbetracht der Dinge] verzichtete ich sogar ... mein Schlafzimmer zu verlassen, und verbrachte den größten Teil meiner Tage im Bett in einem Zustand geistiger Leere, der dennoch schmerzhaft war.“ Es kommt zu einer Art Bestandsaufnahme seiner Beziehung zu Isabelle: „Wir hatten immerhin ein paar kurze Augenblicke des Glücks erlebt.“ (344) Während seiner in jesuitischer Disziplin vollzogenen selbst gewählten Klausur kommt er nicht umhin Jugendliche „um ihre natürliche ... Männlichkeit zu beneiden, um ihre proletarische animalische ... Jugend“ (346).

Kapitel „Daniel 25,12“ beginnt mit einer „Nachricht von Marie 23“, woraus geschlossen werden kann, dass es, wie zu Daniel 25 einen Daniel 1, analog zu Marie 23 eine Marie 1 gegeben haben muss, von der man aber im bisherigen Lebensbericht von Daniel 1 noch nichts vernommen hat. Anzunehmen wäre, dass Marie 1 im weiteren Handlungsverlauf noch eine Rolle spielen könnte, was aber enttäuscht wird. Von einer Marie 1 kommt es bei den Berichten von Daniel 1 zu keiner Erwähnung, während demgegenüber Daniel 25 mit Marie 23 kommuniziert. Bei Daniel 25 haben wir es mit den Neo-Menschen zu tun, welche durch eine Art „Halb-Erwachen“ charakterisiert werden. In ihren Wohnungen in „Central City“ verbringen die Neo-Menschen „Tage ohne Sonne“. Daniel 25 bemüht nun für einen Bildschirm die Zahlen „3109, 749, 83106 3545 ... [woraufhin die] Türme des Chrysler Buildings [zu sehen sind, darüber hinaus] kam eine ... junge Frau der Neo-Menschenrasse ins Bild, die höchstens 25 war und stellte sich vor die Kamera.“ Zu einer Begegnung kommt es bei den verschiedenen Geschlechtern der Neomenschen nur noch über den Bildschirm. Daniel 25 sieht Marie 23 ihr Bild, sie sieht seines. „Sie hatte dunkle Locken und dichtes schwarzes Schamhaar.“ Es folgen Strophen eines Gedichtes von Marie 23:

„Meer, Sand, die Folge der Augenblicke/
die vorüberziehen (und zwar auf kein Ziel hin)/
Es ist höchste Zeit die Schale zu sprengen/
auf neuen Wegen, die unsere Schritte wiedererkennen ...//“

Es geht um die Problematik, „dass unter den Neo-Menschen ... jemand abtrünnig wird...“, was gleichbedeutend mit dem Verlust des Ewigen Lebens als Neo-Mensch ist, weil ein Abtrünniger nicht weiter geklont wird. Marie 23 trägt sich mit diesem Vorhaben, was sie dahingehend begründet: „dass ich mehr Leben brauche.“ Marie 23 spricht gegenüber Daniel 25 von „Esther 31“: „Sie stammt tatsächlich von derselben Esther ab, die dein Vorfahre gekannt hat“ und erwähnt, „dass auch sie, Esther 31, nicht mit unserer Lebensweise zufrieden ist ... sie wäre ... glücklich darüber in eine Phase der Intermediation [Kommunikation und Gedankenaustausch mit Daniel 25] zu treten“. Marie 23 tut den entscheidenden Schritt „... und ging links“.

Hier bricht die Beschreibung der Ereignisse durch Daniel 25 ab und es bekommt wieder Daniel 1 im 24. Kapitel seines Lebensberichtes das Wort: „Niedergeschlagen wandte ich mich wieder meinem Lebensbericht zu ... Ich war etwa am Zeitpunkt angelangt meiner Begegnung mit Isabelle und diese papierne Verdoppelung meines realen Daseins kam mir ein wenig ungesund vor, ich hatte auf jeden Fall absolut nicht den Eindruck, damit etwas ... Bedeutsames zu vollbringen. Vincent dagegen schien großen Wert darauf zu legen. (350) Ich mied das Baugelände vor meinem Haus.“ Kaum mehr als erzähltechnisch motiviert gibt Daniel 1 das „Datum von Isabelles Tod [den] 25.12“ und das „Datum von Isabelles Mutter [den] 13.12.“ an. Er „betrachtet das weite graue Meer, das ebenso ... grau war wie mein Leben ... legten uns [er meint sich und sein Schoßhündchen Fox, welcher später auch mit geklont wird] sehr früh schlafen ... [ich] las nicht mehr viel, selbst Balzac langweilte mich allmählich.“ Die Erwähnung von Balzac statt der von Flaubert hat programmatischen

Charakter, gilt doch letzterer als Ahnherr des Nouveau roman und ersterer als Ahnherr des Nouveau nouveau roman vor allem in Hinblick auf dessen Retour au récit. Der Erzähler Daniel 1 erwähnt einen Herren mit Namen „Nucingen“ aus dem Balzacroman: *Glanz und Elend der Kurtisanen*. Der reiche Baron Nucingen verliebt sich leidenschaftlich in Esther Gobseck, die er teuer ‚erkauft‘, sich ihm aber bereits ein Jahr später durch Selbstmord entzieht. Wir wollen nur darauf hinweisen, dass Daniel 1’ sehr viel jüngere Liebschaft ebenfalls den Vornamen Esther trägt. Dieser ‚spezial effect‘ gemahnt uns an die Filme von Hitchcock, in denen letzterer nicht selten in einer kurzen Nebenrolle zu sehen ist. Wir erinnern uns in diesem Zusammenhang an ein Merkmal des Nouveau nouveau roman, nämlich das der ‚filmischen Schreibweise‘. Weiterhin übersehen wir den Aspekt der Intermedialität nicht.

Inzwischen ist auch der Tod seines Hundes Fox eingetreten, woraufhin Daniel 1 in einen „Weinkampf“ ausbricht, „vielleicht weil der Tod von Fox mit dem Zeitpunkt zusammenfiel, da ich in meinem Lebensbericht [erwähnte] wie wir ihn an der Autobahn zwischen Zaragossa und Tarragona gefunden hatten.“ „Der genetische Code von Fox sei konserviert worden ...“ Diese Massnahme wirkt sich beim Ich-Erzähler positiv aus: „zum 1. Mal begriff ich die Tragweite des Versprechens, empfand ich ein ... Gefühl, das an Hoffnung grenzte.“

Im 13. Kapitel, das von Daniel 25 erzählt wird, folgt der „Fortgang von Marie 23“, was heißen soll, ihr ‚Abtrünnig-Werden‘. Daniel 25 bemerkt: „unsere Gespräche ... fehlen mir.“ Marie 23 will nach Lanzarote, dem Ort, wo die oben genannte Urszene der Elohimiten, der Tötung einer Art Urvater [in Gestalt des ‚Propheten‘] einer Urhorde, wie sie Freud in *Totem und Tabu* beschrieben hat, stattgefunden hat. Daniel 25 bekennt: „unsere noch menschlichen Körper sind bereit, sich wieder ins Leben zu stürzen. Marie 23 hat beschlossen, sich von unserer Gemeinschaft zu trennen, ... um einen freiwilligen endgültigen Aufbruch [zu starten] ... [in Hinblick darauf] empfiehlt die Höchste Schwester die Lektüre von Spinoza ... ich verbringe täglich eine Stunde damit.“ Spinozas Affektenlehre trägt in der Regel zur Beherrschung unüberlegter Handlungsweisen bei.

Es ist wieder Daniel 1 an der Reihe in seinem 25. Kapitel, welcher über „Die Erinnerung an das, was eine Begierde sein könnte, sozusagen deren Gespenst ...“ räsoniert, aber auch über „die cosa mentale ... [welche] die letzte Qual“ für ihn darstellt. Zum Glück gibt es zur Heilung aller Wunden den Whisky „Southern Comfort“. Auch scheint das Unglück lyrische Potentiale bei ihm zu mobilisieren, denn es folgt ein Gedicht von 4 Strophen. Ein ähnliches Motiv kennen wir aus *Elementarteilchen*, wo das Schreiben eines Gedichts dem Protagonisten sein inneres Gleichgewicht zurück gibt. Der Held nimmt an sich wahr, dass er bereits in der „Kategorie der alten Leute ... dass man mich noch nicht vergessen hatte [wenigstens das Hotelpersonal]“ denkt. So düster die Zeichen für ihn stehen, kann er doch guter Dinge sein in dem Bewusstsein, „dass eine wirkliche Revolution stattfand“, womit er die Rettung durch den elohimitischen Glauben mitsamt seiner Klonung meint. Zweifel an der eigenen Gesinnung kommen ihm nicht, dafür aber weitere Bestätigungen für die Unvollkommenheit der Welt, in welcher er lebt: „es kommt ihm die philosophische Erkenntnis, „wie inakzeptabel das Opfer war, das heutzutage mit der Zeugung verbunden war“ und in Hinblick darauf begrüßt er „Lucas [einen] Fernsehsender ... der den neuen religiösen Bewegungen gewidmet ist.“ Die elohimitische Bewegung zählt inzwischen schon „700 000 Anhänger“, wobei Vincent „tatsächlich den Platz des Propheten eingenommen“ hatte. Trotz des Trostes aus seinem neuen Glauben meint Daniel 1, „dass er kurz vor dem Selbstmord oder Nervenzusammenbruch stand.“ Ein gebranntes Kind scheut das Feuer, nicht so Daniel 1, denn er kann nicht umhin zu bekennen, „dass ich noch immer tief in meinem Inneren trotz besseren Wissens an die Liebe glaubte.“

Im Kapitel „Daniel 25, 14“ kommt es zur Beschreibung des Erstkontaktes mit Esther 31 und der Folgen für „Neo-Menschen, die die Lehre der Höchsten Schwester verworfen hatten“. Weitere Eigenheiten über die Neo-Menschen sind zu erfahren, sie sind „Wesen ... durch die GSK verändert und mit heterotropher Ernährung.“ Im Zuge der Spekulationen über das weitere Schicksal der bereits abtrünnig Gewordenen mutmaßt Daniel 25, „dass Marie 23, die damit rechnete Menschen der alten Rasse zu begegnen, in Wirklichkeit auf Neo-Menschen stoßen würde, die den gleichen Weg eingeschlagen hatten, wie sie“.

Während Daniel 25 bereits den Anfang vom Ende des Ewigen Lebens bei den Elohimiten beschreibt, ist Daniel 1 im folgenden 26. Kapitel noch damit beschäftigt, die Anfänge der elohimitischen Neo-Menschen festzuhalten und fühlt sich zugehörig den „Dokumentalisten [für] soziale Gerechtigkeit ... [denn] die Vermächtnisse der Anhänger erhöhten ständig das Kapital der Kirche, das bereits auf das doppelte der Moon-Sekte geschätzt wurde.“ Inzwischen ist in den einzelnen Gemeinden der elohimitischen Kirche die „Gefahr von abweichenden Praktiken beseitigt“. Die dazu nötigen Maßnahmen wurden „von Lucas [dem oben genannten Radiosender] in Szene gesetzt“ (371), wobei besonders „der Spot: DIE EWIGKEIT - IN ALLER SEELENRUHE, ein sinnliches Abenteuer, ein Liebesabenteuer“ die letzten widerständigen Einzelgemeinden überzeugen kann. Dass kein geringerer als der Nachfolger des Propheten, Vincent, selber besagten Spot kreativ mitgestaltet, noch dazu mit seinem eigenen Selbstmord, beweist dessen von Daniel 1 in seinem Lebensbericht dokumentierte Aussage: „Das ist meine letzte Arbeit, wenn wir diese Welt verlassen, um auf die nächste Inkarnation zu warten. Es ist wichtig für diesen Augenblick [den des rituellen Selbstmordes] einen formalen Rahmen zu schaffen“. Ein weiteres Mal kommt Daniel 1 in schwieriger Situation seine lyrische Ader zu Hilfe, als er durch die Erinnerung an ein Baudelaire-Gedicht das Trauma des Massenselbstmordes der Elohimitischen Sekte verarbeiten kann: „ich hatte viel an Baudelaires ‚Tod der Armen‘ gedacht, das hat mir sehr geholfen ... mein ganzes Leben [war] nur ein mehr oder minder deutlicher Kommentar [von diesem Gedicht, welches ihm verdeutlichte, dass der] ... Tod ... das einzige Ziel des Daseins, das wir sehen [ist] ... ich nichte ... was sollte ich auch sonst tun ... [er wird von] gleißendem Licht geblendet ... die Helligkeit war noch strahlender [als in Lanzarote] ...“ (373f). Zu seiner surrealistischen ‚profanen Erleuchtung‘ kommen ihm Assoziationen aus dem mathematischen Bereich: „fraktale Strukturen Sierpinski-Dreiecke und Mandelbrot-Mengen ... [Als sich die Fülle der Gesichte] in Cantor-Drittelmengen aufsplitterte ... da begriff ich, dass ich ... den Wunsch zu verschwinden ... in Nichts aufzugehen ... hatte. [Die] Helligkeit [wurde] wieder blendender [und Daniel 1 bekommt das weitere Aha-Erlebnis, dessen Erkenntnis zufolge er] ... nur in der Unsterblichkeit lieben [kann und dass] ... die Menschenwelt nicht mehr die Macht uns zu zerstören haben ... [würde, sondern dass es den elohimitischen Neo-Menschen gelingen würde] die Welt durch die Kraft unseres Blicks zu erschaffen und alleine dem Blick zuzustimmen ... [so] bewahren wir uns auch die Liebe...“. Nach diesem Erweckungserlebnis steht für Daniel 1 endgültig fest, „dass die Liebe tot ist!“, wobei die Parodie von Nietzsches Botschaft, „dass Gott tot ist“ nicht zu überhören ist. Dieses so große Wort des melancholischen Helden scheint ihm auch prompt sein Selbstwertgefühl wiederzugeben, denn wie Phöbus aus der Asche steigend bemerkt er, dass er „noch nicht darauf verzichtet hätte, das zu sein, was ich während meiner ganzen Laufbahn gewesen war: ein Art Zarathustra der Mittelschicht.“

Es ist wieder Zeit für die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, denn nun kommt Daniel 25 in seinem 15. Kapitel an die Reihe, um die Geschehnisse nach dem Vorbild einer Detektivgeschichte aufzuklären: „Ferdinand 12 in der 12. Generation der Neo-Menschen tauchten die ersten Zweifel über das Kommen der Zukünftigen auf- also ... 1 Jahrtausend nach den Ereignissen, die Daniel 1 schildert ... erste Fälle die abtrünnig wurden ... Ein

weiteres Jahrtausend ist beständig geblieben und der Prozentsatz der Abtrünnigen ist noch der gleiche ... [Daniel 1 erwähnt die] Genetische Standard-Korrektur ... [aus der] die 1. autotrophe Gattung [folgte, was durch die] ... Instanzen von Central City ... [veranlasst wurde].“ (377) Daniel 25 weiß darüber aufzuklären, dass seit „Daniel 2: meinem ersten neomenschlichen Vorgänger ... unsere kollektive Geschichte, wie auch unser jeweiliges individuelles Schicksal ... ausgesprochen unbewegt [erscheint, weil außer den Neomenschen nur die] ... Position der Sterne und ... Sternbilder ... die einzigen ... Elemente ... [seien, die] seit ... Daniel 1 keinerlei Veränderung erfahren haben [obwohl es] ... die Elohim ... [waren, die] ... die Große Veränderung ausgelöst [haben]. Daniel 1 lebt in mir weiter, sein Körper hat in mir eine neue Inkarnation erfahren, seine Gedanken sind die meinen, seine Erinnerungen sind die meinen ... sein Dasein setzt sich tatsächlich in mir fort und zwar viel stärker, als es je ein Mensch ... erlebt hat. Mein eigenes Leben jedoch, und daran denke ich oft, ist ganz anders als das, das ich gern gelebt hätte.“ (378)

Daniel 1 ist in seinem 27. Kapitel „... wieder in San José ... [dort] machte ich weiter. Für einen Selbstmord [den er plant] verlief die Sache ... recht gut ... [ich] beendete ... im Juli und August die Arbeit an meinem Bericht, obwohl die Ereignisse, die ich schilderte, zu den bedeutsamsten, schrecklichsten meines Lebens gehörten ... die Tatsache, dass ich schrieb, mir die Illusion vermittelte, die Ereignisse unter Kontrolle zu haben [bewirkt, dass alles so gut läuft, darüber hinaus beobachtet Daniel 1 noch zwei menschlich-allzumenschliche Phänomene an sich selber:] eine Wendung hin zu authentischen Hungerträumen, die nichts Gutes versprachen ... [und] die bei Greisen üblichen unwillkürlichen nächtlichen Samenergüsse“. (379)

Daniel 1 fährt fort in seinen Bekenntnissen: „... ich hasste die Menschheit ... [und deren] Überlebensbedingungen ... [die aus] vorgeschichtlicher Zeiten [waren] ... unfähig, uns von diesem tierischen Atavismus [= ein Organ, das seine Funktion verloren wie z. B. der Blinddarm] zu lösen... Nach und nach näherte sich die Zeit des Berichts der Zeit meines wirklichen Lebens an ... am 17.08 brachte ich ... Meine Erinnerungen an die Geburtstagsparty [von Esther] in Madrid [zu Papier] – die auf den Tag genau 1 Jahr zuvor stattgefunden hatte. (380) ... Meinen letzten Aufenthalt in Paris ... erwähnte ich nur ganz kurz ... [Mit dem Bericht möchte er] etwas Neues Aufsehererregendes beitragen ... Mein Lebensbericht würde, sobald er verbreitet und kommentiert worden war, mit der Menschheit, so wie wir sie kannten, Schluss machen. Mein Auftraggeber konnte zufrieden sein.

Der Mensch würde eine andere Richtung einschlagen, er würde sich verwandeln. ... (381) ... ich würde im Übrigen dadurch, dass ich die Sache in Begriffe fasste, eine unabwendbare historische Entwicklung nur beschleunigen ... [und dazu beitragen, es den Menschen zu ermöglichen] in völliger Freiheit zu leben ... [mit den] Sinnengenüssen ... wie es die Kids in ihrer Mitte bereits taten ... [das] Alter mit seiner Last ... [lädt Daniel dazu ein, den] Kampf nicht mehr weiterzuführen ... sich das Leben zu nehmen ... [aber er würde] vorher der elohimitischen Kirche beitreten, seinen genetischen Code speichern lassen ... [und schließlich] in der Hoffnung sterben, das dem Genuss geweihte Dasein ewig fortzusetzen ... [das Ganze erscheint Daniel 1 als] ein historischer Prozess auf lange Sicht nicht nur im Wesen [der Menschheit] ... ich leistete nur die Vorarbeit ... was den Weg wie seit Ende des Mittelalters [anbetrifft] ... [es würde das] Menschengeschlecht in seiner Form verschwinden ... [eine] neue Gattung [im] ... Ehrgeiz begrenzter und ruhiger [würde] folgen ... [Daniel 1 empfindet eine] frenetische Ungeduld für die Geschichte der Menschheit ... Hegel [war für ihn nur ein] Dummkopf ...[und er selber] vielleicht ... eine List der Vernunft ... [dies alles waren Erkenntnisse, welche ihm] ... Ohrenschmerz [einbrachten] ...“(382)

Schließlich lernt er „Esthers Altersgenossen“ und das „ozeanische Gefühl“ kennen. „Esthers Abreise“ bedeutet „das absolute Ende für mich ... [es] war auch für mich die Geschichte mit

mir abgeschlossen ... am Ende ... [kam ich dem] Tod einen Schritt näher ...[und er erfährt, wie es ist] seinem Tod zu begegnen, ... [dem jeder] einmal ins Auge blicken muss ...“ (384).

Kapitel „Daniel 25,16“ gibt weitere Aufschlüsse über die Ordnung der Dinge bei den Neo-Menschen: „Zu Anfang die Höchste Schwester, die die Erste ist ... [diese hat] die 7 Gründer gezeugt, die Central City errichteten. Die Lehre der Höchsten Schwester [beinhaltete] philosophische Anschauungen ... [Die Aufgabe des] 7. Gründers [bestand darin, die] politische Ordnung der neo-menschlichen Gemeinschaften [zu organisieren] ... [Es kam zu der] Trennung unter Neo-Menschen ... körperlicher Kontakt [bestand] nicht mehr und sinnliche Begierde verschwand ...

Marie 22, trotz der Episode vor ihrem Tod, die mein Vorgänger geschildert hat [und deren spektakulärstes Ereignis darin besteht, dass sie Daniel 24 masturbieren sehen will, was auf Seite 125 mit den Worten von Marie 22 eingeleitet wird: „Morgen sterbe ich ...“] masturbierte ... nach den Regeln der Höchsten Schwester ...“ (386).

Ähnlich wie in Hinblick auf die im Vergleich zu den Menschen nur noch atavistisch vorhandene Sexualtätigkeit verfügen die Neo-Menschen nur noch über eine „residuelle geistige Tätigkeit ... Ich bin mit Daniel 24 identisch und weiß, dass ich in Daniel 26 einen ebensolchen Nachfolger haben werde. Den begrenzten Erinnerungen¹⁶⁶, die wir von unserem jeweiligen Dasein haben, das mit dem unserer Vorgänger im Wesentlichen identisch ist, fehlt die erforderliche Tiefenschärfe, um als Grundlage für eine individuelle Bearbeitung mit romanhaften Charakter zu dienen. Das Leben der Menschen verläuft im Großen und Ganzen in den gleichen Bahnen und diese geheime Wahrheit, die innerhalb der gesamten historischen Zeitalter verschleiert worden ist, konnte erst bei den Neo – Menschen Gestalt annehmen. Wir haben das unvollständige Paradigma der Form verworfen und trachten stattdessen danach, uns die Welt der unzähligen Potentialitäten zu eigen zu machen. Wir haben das Zwischenspiel des Werdens wieder geschlossen und schon jetzt einen grenzenlosen unbestimmten Zustand der Stase erreicht.“ (387f)

Kapitel „Daniel 1, 28“: Vergangen ist ein „siderischer (AM ¹⁶⁷) Winter ... [in welchem ich] meine Aufgabe wirklich beendet ... die allerletzten Minuten überschritten habe, meine Gegenwart hier hat keine Berechtigung mehr ... das nackte Entsetzen vor dem Raum [ergreift mich], das letzte Stadium, ich habe die Zeit hinter mir gelassen, ... weder Vergangenheit noch Zukunft mehr ... keine Trauer ... keine Pläne, keine Sehnsucht ... keine Selbst-Aufgabe ... keine Hoffnung mehr ... nur noch Angst, ... [der] Raum versucht mich zu verschlingen ... die Gespenster sind da, sie bilden den Raum, umgeben mich.

Sie ernähren sich von den toten Augen der Menschen.“ (389)

Kapitel „Daniel 25, 17“ beginnt, wo Daniel 1 aufgehört hat: „So endet der Lebensbericht von Daniel 1. Ich bedauerte dieses jähe Ende ... [Dennoch sind diese] Zukunftsvisionen ... [in

¹⁶⁶ Im Hinblick auf den Zusammenhang von *MeI* zu Konzeptionen von Assmannschen Erinnerungsräumen sei nur angemerkt, dass eine Art ‚Ende der Geschichte‘ eingetreten ist, indem die Neo-Menschen nichts mehr erleben und somit nur noch mit Hilfe des Lebensberichtes ihres Unikates dessen Leben in einer Art **Generationengedächtnis** erinnern können. In Hinblick auf ein Stadium, in dem nichts mehr Neues geschieht, sich alles nur noch wiederholt, wäre nach der Zeitstruktur zu fragen. Nicht umsonst scheint uns Nietzsches Zarathustra erwähnt, der Verkünder der ‚Ewigen Wiederkehr‘ des Gleichen. Die Affinität zu Baudrillardschen Theorien möchten wir ebenfalls an dieser Stelle andeuten, um auf die besondere Zeitlichkeit in *MeI* hinzuweisen. Insgesamt verfügt letzteres über die mannigfaltige Motive und vermag zu zahlreichen Lesarten anzuregen.

¹⁶⁷ Siderisch bedeutet „auf die Fixsterne bezogen“ und ist hier wohl im Sinne gemeint, dass in diesem Winter in Hinblick auf das Leben des Protagonisten „alles fix bzw. feststehend geblieben ist, sich nichts bewegte, ereignete, veränderte“.

Hinblick auf die] Psychologie der Gattung, die die Menschheit ersetzen würde ... nützliche Hinweise ... [besonders die] zyklischen Schwankungen zwischen Mutlosigkeit und Hoffnung ... [auch] sein letztes Gedicht [siehe Seite 360] als Motto für VERLASSENHEIT ... [eine] SENIORATTITÜDE.“ (390)

Im Weiteren will Daniel 25 von Esther 31 den Lebensbericht von Esther 1 haben, den diese wie Daniel 1 anfertigen musste. „Esther 31 verweigerte ihn ihm ... [mit folgenden Worten]: Sie, diese Geschichte, die sich vor 2000 Jahren abgespielt hatte, hat aber eine Wirkung und zwar eine ausgesprochen negative ...“ Dennoch kommt es zu einer Schilderung seitens von Daniel 25 über die „Letzte[n] Wochen der Beziehung zwischen Daniel 1 und Esther 1 ... am 23.9 rief Daniel 1 Esther 1 an ... Daniel 1 rief Esther 1 noch mehrmals an ... [obgleich sie ihm sagt] dass sie ihn nicht wiedersehen wolle, [wobei er ihr per SMS und E-Mail zweideutige Angebote macht] ... Er hat sich auf die widerlichste Weise in der Erniedrigung gesuht. Er hat ihr sogar Geld angeboten. ... [Es machte ihm nichts aus] in der Nähe ihrer Wohnung in Madrid herumzulungern [einen Clochardisierungsprozess durchzumachen bzw. zum ‚Kyniker‘ zu werden]- sie ist ihm mehrfach in Bars begegnet und bekam allmählich Angst. [Mit ihrem neuen Lover] verspürte [sie] große Lust, ..., was mit dessen Vorgänger [Daniel 1] nie wirklich der Fall gewesen war ... schließlich ist er verschwunden. Er hat sich umgebracht ... [wobei er] ihr noch einen letzten Brief [schrieb], in dem er seinen geplanten Selbstmord mit keinem Wort erwähnte [sie erfuhr erst aus der Presse davon]; ... ein Brief in fröhlichem ... euphorischen Ton, ... Dieser Brief ... [hatte einen] katastrophalen Einfluss auf Marie 23 ... war der Grund [für das Gerücht] es habe sich eine Gemeinschaft von Menschen oder Neo-Menschen gebildet ...“ (391f)

Esther 21 interpretiert das Ganze dahingehend, dass „die radikale Trennung ... unter uns ... schon jetzt abgeschafft werden [sollte], ohne die Ankunft der Zukünftigen abzuwarten. Marie 23 schrieb diesem Brief ... [samt] dem Gedicht [von Daniel 1] mit dem er endet, eine ungeheuerere Bedeutung zu, [denn er war] ganz anders als man es sonst von ihm gewohnt ist. ... das letzte Gedicht ... das Daniel 1 an Esther 1 richtete, bevor er sich umbrachte, eben jenes Gedicht, das Marie 23 dazu veranlasst hatte, ihr bisheriges Leben aufzugeben, um sich auf die Suche nach einer ... neomenschlichen Gemeinschaft zu machen.“ In besagtem Brief sagt Daniel: „Es gibt in der Mitte der Zeit die Möglichkeit einer Insel.“ (393f) Wir stoßen hier auf den **Titel des Buches**.

DRITTER TEIL: ABSCHLIEßENDER KOMMENTAR, EPILOG:

Daniel 25 ist ‚abtrünnig‘ geworden. Er befindet sich auf der Suche nach der ‚Möglichkeit einer Insel‘. Fox, der Hund von Daniel 1, der auch geklont worden ist, trottet neben ihm einher. (398) Er hat sich entschlossen, eine Rückkehr als Neo-Mensch in die Natur des Menschen, wie bereits Marie 23 vor ihm, zu erproben. Gerade „das Gesetz der Natur“ des Menschen möchte er am eigenen Leibe kennenlernen. Auf seiner Wanderung kommt er an einen Ort, „wo sich früher Madrid befunden hatte.“ (401) Er kommt in die „Gegenwart von Wilden ... [bemerkt] eine Feuerstelle [und] Knochen von kleinen Tieren“. (403) Bei seiner Wanderung durch eine Wüstenlandschaft fällt ihm die „Geschichte der ERSTEN Verringerung“ ein, eine Klimakatastrophe, welche von den Neo-Menschen bewusst hervorgerufen wurde. Es ist die Rede von einer „Horsa-Relation“ und dem „Ruhm des Alpha-Centauri ...“. Die Erste Verringerung wird nun näher beschrieben, es handelte sich dabei um eine „Eisschmelze, durch Thermonuklearbomben hervorgerufen“, wobei „tribalistische Bewegungen ... [und] Der Untergang der menschlichen Zivilisation“ stattfanden. (405f)

Tribalistische Bewegungen versuchen nach dem Vorbild von Stammesgemeinschaften zu leben. Nicht nur die Erste, sondern auch „die 2. Verringerung, eine Folge der Großen Dürre“

wird von Daniel 25 erklärt, sie ist verantwortlich für „die kleine Gemeinschaft von Neo-Menschen ... [welche] die gleiche Rolle wie die Klöster im Mittelalter“ spielten.

Daniel 25 überquert den Rio Guardal, kommt nach San Clemente, dann nach Sierra de Segura. (407) Ganz besonders interessiert ihn die Erfahrung dessen, „was die Menschen mit Liebe meinten“. (408) Er erkennt, „dass die Sehnsucht nach diesem Gefühl Marie 23 die Hochplateaus von La Mancha“ durchwandern ließ. (409) Es werden die „Prolegomena zur Errichtung von Central City“ erwähnt. (410) Inzwischen geht ihm auf, „dass ich Marie 23 nie begegnen würde und auch keiner anderen Frau des Neo-Menschengeschlechts“. (411) Daniel 25 bemerkt weiterhin: „Nichts war heute mehr von dem literarischen und künstlerischen Schaffen übriggeblieben, auf das die Menschheit so stolz gewesen war; die Themen, die ihnen zugrunde lagen, hatten jede Relevanz verloren, ihr emotionelles Potential war verpufft. Und auch von den philosophischen und theologischen Systemen, ... blieb nichts übrig ... [Er beschließt, seine Reise fortzusetzen] und jenes einfache Leben [zu] führen, das ich aus verschiedenen Lebensberichten kannte. Fox würde darüber glücklich sein, ... die Erinnerung daran steckte noch in seinen Genen.“ (414) Es kommt zu einer „Opfergabe an Daniel 25 seitens der Wilden“, gemeint sind damit Nachkommen der Menschheit, die „keine älteren Wesen“ in ihren Reihen duldeten. (417) Wir möchten die folgende, drastische Stelle in Hinblick auf die berühmte Houellebecqsche Misogynie aus wissenschaftlichem Interesse nicht unterschlagen: es ist Daniel 25 vergönnt, „eine ... Wilde ... mit blauen und gelben Strichen bemalt [zu beobachten] ... ihr Loch das erstaunlich stark behaart war ... [das] Geschlechtsteil der Wilden ... [war eine] Mischung aus Scheiße und verfaultem Fisch ... Die relativ wenigen Wilden benutzten nur Pfeil und Bogen ... [Daniel 25 beschließt] in Richtung Westen auf[z]ubrechen.“ Daniel 25 ist wie Daniel 1 selber [siehe oben S. 381] der Meinung, dass letzterer einzig durch das Verfassen seines Lebensberichtes in Hinblick auf jene Mehrheit der Menschheit „deren Untergang ... in großen Maße erreicht hatte“. (418) Aber nicht nur Retrospektives geht Daniel 25 durch den Kopf, er wird auch Augenzeuge von den Gepflogenheiten der auf ein vorzivilisatorisches Niveau herabgesunkenen Menschen, als im Rudel während eines Kampfes, der eine Gegner dem anderen ein Auge aussticht und ihn tötet. (421) [Danach] schnitten sich die Wilden Fleischstücke ab ... Der Kopf ... lag etwas abseits.“ (422)

Daniel hat vor, den Ort der elohimitischen Urszene „... Lanzarote zu erreichen“. (423) Im Selbstgespräch bzw. dem Inneren Monolog rechtfertigt sich Daniel 25, dass er das ewige Leben eines Elohimiten aufgab, „alle Brücken hinter mir abbrach ...“ damit, dass „in dieser Welt kein Platz [gewesen ist] der mir zusagte ... [auch] die Hoffnung auf die Zukünftigen [hat er aufgegeben]“. (424) Als sein Hund „Fox von einem Pfeil getötet“ (425) wird, muss er eigens ein „Grab für Fox ausheben“ (426), danach ist er „allein mit sich und Gott“ (427). Es ist die Rede von „Elenthérine“ einem geheimen Ort, sowie der ... „Autotrophie der Neo-Menschen“. So ‚depressiv‘ sein menschlicher Vorgänger Daniel 1 in seiner psychischen Grunddisposition sich darstellte, Daniel 25 „kennt keine Trauer“, nicht einmal für seinen Hund Fox. (428) Daniel 25 entdeckt „... inmitten der Trümmer des Flughafens Barajas ein riesiges Werbeplakat, das den Sänger David Bisbal darstellte.“ Es ist genau diese Werbung, die Daniel 1 gute 2000 Jahre vor ihm gesehen und mit den Worten kommentiert hat, dass die Agenten der Kulturindustrie gerade mal wieder „eine schamlose Werbekampagne für die letzte CD von Daniel Bisbal betrieben“, was man oben in dieser Zusammenfassung zu Seite 280 von *MeI* nachlesen kann. Daniel 25 kommt schließlich zum „Epizentrum der großen Verwerfung“, wobei aber nicht ausgeführt wird, worin diese Verwerfung besteht. Womöglich ist sie am selben Ort, wo die endgültige Ablehnung von Daniel 1 durch Esther 1 geschah, welche wahrscheinlich der letzte Auslöser für seinen Selbstmord gewesen ist. Daniel 25 trifft auf ein „ehemaliges IVECO-Gelände“, wo er abermals Zeuge von menschlichem Kannibalismus wird und beobachtet wie eine Horde Menschen „... sich an ihm [einen toten

Menschen] gütlich tun“, dabei gestattet er sich „das Vergnügen 5 oder 6 von ihnen zu erlegen ...“ (429).

Eine Art Vergangenheitstourist¹⁶⁸ angelangt in der „Calle Obispo de Leon ... ging ich durch die Räume in denen Daniel ... einen der schlimmsten Augenblicke seines Lebens verbracht hatte, bevor er zum letzten Sprint auf der Zielgeraden ansetzte“ (430). Daniel 25 kommt zu „Fuenlabrade ... die Große Graue Triste Ebene ... Estremadura ... [zum Ort der] Zyklone und Kanarische[n] Inseln ... [währenddessen war] Marie 23 ...auf dem Weg nach New York“ (431).

Daniel 25 räsoniert: „... ich bedauerte, dass es keinen Gott gab“ und über die „Ankunft der Zukünftigen“ (432). „Die Zukünftigen“ verortet er in der „Athenosphäre“ (433) „... der Gedanke an den Tod hatte für mich keinerlei Konsistenz; es nicht geschafft Zugang zum Geist zu gewinnen ... Zwei Tage später ... die Nachricht von Marie 23 ... richtete sich an niemanden [und gibt bekannt, dass sie vorhat] die Trümmer New Yorks zu verlassen“. (434) Daniel 25 bemerkt ein Paradox seines ‚Seins zum Tode‘, hervorgerufen durch das ‚Abtrünniggewordensein‘, welches er folgendermaßen beschreibt:

„... [dass] ich, obwohl ich aus ... dem Fortpflanzungssystem [will sagen dem Klonssystem der Elohimiten] ausgeschieden war, das mir ... die unendliche Replikation meiner Gene garantierte, ... nicht mir den Tod wirklich ins Bewusstseins zu rufen [konnte]“ (436).

Nun zitiert Daniel 25 Platons *Gastmahl*, in welchem die berühmte Rede über den Zusammenhang des Schönen, Wahren, und Guten erörtert wird, nämlich einen Herrn namens Aristophanes: „Einst waren wir ein Ganzes. So heißt nun das Verlangen und das Streben nach Ganzheit „Eros“ ... dieses Streben hat die Menschheit verdorben ... (437) [noch immer besteht eine] unheilbare Sehnsucht nach der Liebe ... das Fleisch der beiden soll eins werden ...“ (438)

Inzwischen ist es dahin gekommen, dass Daniel 25 „das Meer vor mir liegen“ sieht, was soviel heißt wie, er ist gerettet, denn seine Wasserreserven gingen auf der Wanderung allmählich zu Ende. (439) Daniel 25 bekennt in buddhistischer, schopenhauerischer Tradition: „die Tatsache zu leben ist schon ein Unglück.“ (442) und „Ich war unerlöst“ und führte ein „Dasein als verbesserte Affe“. Nur „Tage, die alle völlig gleich verlaufen würden“ sieht er vor sich. (443)

Der „Glaube war kein möglicher Horizont ... die Zukunft war leer ... Ich war, ich war nicht mehr.“ (444) Mit diesen Worten endet das Buch **Möglichkeit einer Insel**.

¹⁶⁸ Wir sehen hier eine Ausprägung Assmannscher **Erinnerungsräume**, deren Funktion darin besteht, die Neo-Menschen aus ihrem ‚toten Leben‘ ausbrechen zu lassen, wobei der ‚**Urschrift oder Ursprung**‘ des Danielschen Lebensberichtes ähnlich den **Evangelien** fundamentalistische Bedeutung zukommt. Die Neo-Menschen in *Mel* rezipieren nur diese Art ‚**Absolutes Buch**‘ (siehe dazu auch die Kapitel zu Beigbender), was nach unseren Dafürhalten einen nicht zu unterschätzenden **monotheistischen Anachronismus** darstellt, ungeachtet der werbetechnischen Effekte. Ginge es nach den religiösen Büchern der Bücher, bräuchte es keine weitere literarische Produktion.

In diesem Zusammenhang kommen wir nicht umhin zu bemerken, dass die Problematik der Erinnerungsräume ferner unter **topologischen Gesichtspunkten** zu betrachten wäre. Offenbar steht die Pilgerreise zu den Orten des Lebens Jesu im Zeichen anderer Erinnerungskulturen als die Reise zu den Kriegsschauplätzen des 1. Weltkrieges. Wir möchten auf **Experimente der Surrealisten** [Aragons *Paysan de Paris* oder Bretons *Nadja*], als auch von Walter Benjamin [*Berliner Kindheit*] hinweisen, in denen es darum geht, eine ‚**Topographie der Großstadt**‘ Paris bzw. Berlin zu entwerfen, um revolutionäre Kräfte zu mobilisieren und die Kunst dem Leben zurückzugeben.

Weiter dürfte der Zusammenhang von **Geographie und Erinnerung** eine Rolle spielen, der dazu angetan ist, **eine andere Art von Historiographie** zu begründen. Wir möchten auch auf den Begriff der ‚**Geo-Philosophie**‘ (Deleuze/Guattari) und postmoderne Varianten von **Kunst und Architektur** hinweisen.

3.3. FRÉDÉRIC BEIGBEDER - INHALTSANGABEN

3.3.1. MEMOIREN EINES SOHNES AUS SCHLECHTEM HAUSE (ROMAN 1990) ¹⁶⁹

Die Marc-Marronnier-Trilogie besteht aus:

1. *Memoiren eines Sohnes aus schlechtem Haus*
2. *Ferien im Koma*
3. *Die Liebe währt 3 Jahre*

Frédéric Beigbeder wird auf dem Theorienmarkt als **Kritiker der Konsumgesellschaft** gehandelt. Konsumgesellschaft ist ein Euphemismus von **Materialismus**, der in der Bundesrepublik Deutschland mit dem **Gespens Karl Marx**, dem Marxismus, dem Kommunismus, dem real existierenden Sozialismus und dem Kalten Krieg zwischen West und Ost bis zum Mauerfall 1989 in Verbindung gebracht wird. Die Konsumgesellschaft findet ihre Identität und ihren Konsens im Konsum, im **Warenfetisch**, in der Warenästhetik, im Kaufrausch, Kaufzwang, Kaufen um des Kaufens willen. Als höchster Wert gilt die **Kaufkraft**. Der **Werteverfall** zeigt den **Sieg des Nihilismus** an, der durch **Epikurismus**, **Hedonismus** kompensiert werden soll. Dabei steht das **sinnlich-körperliche Genießen** im Vordergrund. Die Helden von Beigbeder sind nicht selten kokain-abhängig. Die Problematik der **Jouissance**, des Mehr-Genießens, eines Imperatives „Genieße!“ (Jouis!) -vom **Überich** ausgehend-, was der Angesprochene nur mit einem „ich höre“ (j’ouis) und einer **Durchquerung seiner Phantasie** beantworten, kommt ins Spiel.¹⁷⁰

Am Anfang der *Memoiren* finden wir ein Motto eines H. Bostel¹⁷¹ (5) und eine Widmung (7). Wer letzterer ist, konnten wir nicht ermitteln. Beigbeder zitiert nicht selten unbekanntere zeitgenössische Autoren. Dies zeigt seine enzyklopädische Belesenheit und Kenntnisse der aktuellen Literaturszene.

Der „Erste[r] Teil: Die spöttischen Heuchler“ tragen ein weiteres Motto von Alain Weill. (9) Marc Marronnier [= M. M.] wird charakterisiert. Er spricht von sich in der Ich-Form. Er ist 24 Jahre alt, 1,84 m groß und 58 Kilo schwer, d. h. unterernährt. (10-12)

Sein Problem ist „eine Morphopsychose“. (13) Dies dürfte besagen, dass er Metamorphosen bzw. Verwandlungen seines Charakters zu erleben imstande ist, was ihn in die Nähe einer ‚multiplen Persönlichkeit‘ rückt. Er ist kein ‚Mann ohne Eigenschaften‘, sondern ‚Eigenschaften ohne Mann‘, was ihm feminine Züge verleiht.

-Man hat es mit einer personalen Erzählperspektive, bzw. einem Inneren Monolog in der Ich-Form zu tun. „M. M. mag Feste.“ (14) M. M. ist „aus der Adoleszenz direkt in die feinen Kreise“ (15) hinübergeschlittert.

-M.M. erzählt von seinem Freund Jean-Georges. (16) Letzterer beherbergt bei sich zuhause zwölf Leute. (17) M. M. hat Erinnerungen an Jean-Georges Feste. (18)

-,„Wir sind zu spöttischen Heuchlern geworden.“ (19) Die Clique hat einen Hang zur „Initiation in die künstlichen Paradiese.“ (20). Man verfügt über „diverse Pulver und Tabletten“. (21)

- Die spöttischen Heuchler werden charakterisiert durch ihr größtes Problem, den „Morgen nach den langen Nächten“ (22), weiterhin durch Träume vom „dolce vita“ und dem Wunsch

¹⁶⁹ Beigbeder, Frédéric: *Memoiren eines Sohnes aus schlechtem Hause*, Hamburg 2001. Die Originalausgabe erschien 1990 unter dem Titel *Mémoires d'un jeune homme dérangé* Verlag La Table Ronde, Paris.

¹⁷⁰ Žižek, Slavoj: *Liebe Deine Nächsten? Nein, danke!* Berlin 1999, S. 88f.

¹⁷¹ Bostel ist ein humoristischer Autor der 1960er Jahre, der seine Texte mit Comic-Zeichnungen illustriert.

in Samarkand, einem sagenhaften Land voller Reichtum, zu erwachen. (23) Die spöttischen Heuchler wollen nichts haben, um alles zu haben. Die Bostella, eine Art Chanson zum gleichnamigen Tanz, ist für sie eine symbolische Geste. Die Bostella vermag ihrem jugendlichen Übermut Entspannung zu geben. (24f)

-M.M. begegnet Anne und überlebt mit ihr einen Terroranschlag. Er sucht Anne, findet ihren Vater, und muss eine Flasche Bourbon zahlen. (27) M. M. lebt nicht allein, sondern mit Victoire zusammen, sie sind ein Paar. (28) M. M. trennt sich von der schwerreichen Victoire, er ist ein Don-Juan und Frauenheld. Die Liebe zwischen ihm und seiner Mitbewohnerin nimmt ab. (29)

- M. M. findet endlich Anne wieder, die ihn zu einem Essen bei ihrem Vater einlädt. Er ruft Jean-Georges an. Victoire kommt ins Zimmer und lädt ihn zum Kino mit ihrer Freundin Elisabeth und mit sich ein. M. M. sagt nicht zu, sondern telefoniert weiter mit Jean-Georges. Dieser erzählt, dass er unlängst ‚keinen hochgekiegt‘ hat. Über Ähnliches wird er im 2. Teil der M. M.-Trilogie: *Ferien im Koma* klagen. Er möchte weiter Fußball schauen, anstatt über Anne etwas zu erfahren. (31ff)

- Zum Essen bei Annes Vater kommt M. M. zu spät. (34) Annes Vater hat seine Post-68er-Freunde eingeladen. (35) Einige Tage später hat er den letzten Sex mit Victoire. Sie gehen gemeinsam essen. M. M. verabschiedet sich auf Französisch und Victoire muss die ganze Rechnung bezahlen. (36) M. M. fährt auf Annes Motorroller mit. Sie fährt wie eine Verrückte. (38) Er spielt den Idioten. Auf einer Party holt sich Anne einen anderen.

Zweiter Teil: „Abfahrende Züge“. (43)

M. M. reist mit Jean-Georges und dem Rest der ‚Spöttischen Heuchler‘ nach Wien. Sie sprechen über Fellini und Hamsun und steigen betrunken aus dem Zug. (44) M. M. und die anderen wollen Jean-Georges ‚verlatten‘. (45) M. M. liebt alles in Wien, fühlt sich in Form, erlebt ein schönes Fest auf einem Wiener Ball. (46) Man veranstaltet Wetttrinken und ist ausschweifend. Eine Merteuil, will sagen eine ältere Lebedame, wie sie in Laclos *Gefährlichen Liebschaften* geschildert wird, will M. M. verführen. Betuchte Hooligans sind anwesend. M. M. macht die Bekanntschaft von Anne-Marie, welche eine Habsburger-Cousine ist. Diese fragt ihn nach Koks. M. M. ist mit ihr im Garten, sie ist ungefähr 17. Die Gäste gehen früh. Jean-Georges hat seine Uhr zerbrochen. Anne-Marie entführt M. M. ins Palais Schwarzenberg. Sie ist nicht ganz so hübsch, dafür aber unheimlich sexy. M. M. frühstückt bei Anne-Marie. (49)

Um 16 Uhr geht er zurück zu seinen Kumpels und macht die Hooligans flott. Man flanirt durch Wien. Jean-Georges begibt sich auf die Spuren großer Dichter und historischer Persönlichkeiten. Sie nehmen abends den Zug zurück nach Paris. (50f)

„Dritter Teil: Die künstlichen Paradiese“; Motto von James Brown. (53)

M. M. fühlt sich als ‚serial killer‘, ‚sex maniac‘, ‚night clubber‘, und ‚man murderer‘, was seine Diagnose, das Problem einer ‚Morphopsychose‘ (siehe oben zu Seite 13) zu haben, bestätigen dürfte. (54) M. M. folgt nicht mehr länger den Direktiven seines Überichs, das sich im Sinne des ‚Instanzenmodells‘ von Freud in Gewissen und Ideal-Ich aufteilt. (55)

Er denkt an den Slogan vom ‚Ende der Geschichte‘ und bemerkt, dass die seinige wieder in Gang gekommen ist. Er bekämpft die soften Ideale. Anne fliegt zum Festival nach Cannes. Er sitzt im selben Flugzeug. M. M. trifft Anne „auf der House-warming-Party einer Freundeschlique. (56) Er beginnt zu zittern. Anne zieht ihn in ein Zimmer, küsst ihn und geht wieder. Er läuft ihr nicht hinterher, stellt stattdessen die Wohnung des Gastgebers auf den Kopf. Er erhält einen Anruf von Anne am nächsten Tag. Er ist nicht „sonderlich bulimisch“, was die Verifizierung seines Wunschdenkens anbelangt. (57) Er erstellt eine Liste der Eigenschaften, derethalber er Anne liebt. (58)

-M.M. hat sich ein Gewehr mit abgesägtem Lauf gekauft, welches höchstwahrscheinlich das ist, welches auf Seite 95 noch einmal eine Rolle spielen wird. Er und Anne verbringen den ganzen Tag im Bett und erleben die Genüsse von Liebenden. Er hat eine Katze, ist guter Dinge und glücklich. Anne bringt Croissants mit. Es kommt zu ewigen Liebeschwüren im Schlafzimmer. M. M. geht kaum noch aus. Anne lässt zwei Tage nichts von sich hören. Ihr Vater ist im Krankenhaus gewesen. (59f) M. M. und Anne fahren im Orientexpress nach Venedig auf den Ball des Prinzen von G, einem Freund von Annes Vater. M. M. denkt über den jugendlichen Helden mit Namen Tazio aus Thomas Manns Novelle: *Der Tod in Venedig* nach und identifiziert sich mit ihm. Anne ist verschwunden. M. M. soll sie in der Bar Gritti erwarten. (61) Er sieht überall Möchtegerndichter. Anne kommt erst in die Bar nachdem M. M. einige Drinks genossen hat. Sie trägt ein neues Kleid. „Man kommt zu spät zum Ball, d. h. genau richtig.“ M. M. hat seit 24 Stunden nichts gegessen. Anne tanzt mit einem berühmten Schauspieler. M. M. ist eifersüchtig und besichtigt das Haus des Gastgebers. M. M. kennt alle Anwesenden auf dem Ball. Jean-Georges ist auch dort. (62) M. M. findet Anne wieder, die mit dem Schauspieler in einem kleinen Raum verschwindet. Er folgt beiden, setzt sich ihnen gegenüber und versucht seinerseits Annes Freundin Estrelle zu verführen. Anne zeigt sich nicht eifersüchtig und lässt den Schauspieler weiter gewähren. (63) M. M. spielt den Gleichgültigen, fühlt sich als „höflicher Hahnrei“ und ergreift die Flucht. Lord P. bewirft andere mit Kuchen. Die VIPs benehmen sich unanständig. Marc findet Anne mit ihrem Verehrer an der Balkonbrüstung, er steigt auf die Balustrade und stürzt sich ins „Wasser des Canal Grande“. Nach dieser „byronischen Geste“ holt ihn die Wirklichkeit wieder ein. (64)

Anne zeigt ihm einen Irren, aber Marc triumphiert über den Schauspieler. „Ich habe nicht gespielt, ich habe gehandelt. Und der Tag brach an, wie er es häufig zu tun pflegt.“ Anne und Marc sitzen am Lido und kehren „jeder ... Form entfremdender sozialer Bilderbögen in Venedig generell den Rücken.“ Sie sprechen sich also gegen das Paradigma der Bildungsreise aus. Beide nehmen Ecstasy. Jean-Georges versucht Estrelle zu küssen.

Der Glenscheck-Anzug, den Marc übergangsweise vom Gastgeber geliehen bekommt, ist ihm „zehn Nummern zu groß“. Der Morgen nach dem Fest: Anne peitscht Marc, der sie, nachdem er aufgewacht ist, nimmt. Er behält seinen Groll auf Anne für sich „als Munition für eine spätere Abrechnung, als Damoklesschwert, Sisyphusfels, Tantalusqual bis zum Sankt-Nimmerleins-Tag.“⁽⁶⁵⁾¹⁷²

-Nach Paris zurückgekehrt, entdeckt Marc seine Wohnung leer. Victoire hat alles mitgenommen. Dies symbolisiert die Ich-Verarmung, die während dem Verliebtsein geschehen ist. Marcs Katze, die wir von Seite 59 her bereits kennen, ist noch in der Wohnung, halbverhungert. Diese symbolisiert sein Ich. Wie eine Gestalt aus Romanen der ‚Lost Generation‘ findet er als Letztes in der Wohnung Whisky, ein Glas, und Eiswürfel vor. Wieder ist es eine zu einem Mythos des Alltags stilisierte Szene aus einem Roman oder Film, die unseren Helden nach diesem Schock sein seelisches Gleichgewicht wiederfinden lässt und ihn dadurch ‚rettet‘ vor dem psychotischen Schub. Es wäre interessant in diesem Zusammenhang die ‚Verwerfung-Theorie‘ von Lacan zu Rate zu ziehen. Nur nebenbei möchten wir bemerken, dass es in unserer Kultur scheinbar ganz selbstverständlich dazugehört in Filmen und Romanen Menschen beim Trinken darzustellen, was auf eine Verharmlosung der gesundheitlichen Gefahren von ‚the writers disease‘ gelten darf.

Anne ruft ihn an. (67) Dass die Helden der Romane Beigbeders fast durchweg ein Spiel mit dem Feuer in ihrer Beschwörung der Künstlichen Paradiese betreiben, lässt auf eine

¹⁷² Wir möchten nur kurz auf die anklingende mythische Dimension hinweisen, selbst wenn es sich nur um ‚Schwundstufen des Mythos‘ (siehe unten: Beigbeder und die Unausweichlichkeit des Mythos) handeln sollte. Weiter lassen die drei Figuren aus der griechischen Mythologie unter dem Gesichtspunkt der Vermittlung von individueller und kollektiver Zeit auf eine besondere Funktion des Mythos in der Literatur von Beigbeder raten.

dionysische, die Ichgrenzen in einer Entregelung aller Sinne aufhebende Ästhetik schließen. Letztere steht in Beziehung mit der ‚Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‘ und somit weniger mit der Bildenden Kunst.

Für Marc besteht das Cogito des modernen Mannes darin, sich lächerlich zu machen: „Ridiculo, ergo sum.“ (68), wodurch er die Manipulationsstrategien von Feministinnen subvertiert.

M. M. hat sich stark verschuldet. Gemeinsam mit Anne trinkt er viel und sie zanken sich. (69) -Er schreibt den Satz: „die Hölle, das sind die anderen“, den man aus dem Theaterstück von Jean-Paul Sartre: *Geschlossene Gesellschaft* kennt, Greta Garbo zu.¹⁷³ Die beiden Liebenden fahren nicht übers Wochenende nach London, um ihre Beziehung zu retten. Anne besucht Vorlesungen. (70)

„Vierter Teil: Stille Tage in Neuilly“ ist eine Anspielung auf die berühmte Erzählung des Schriftstellers und Sexus-Propheten Henry Miller: *Stille Tage in Clichy*, deren Verfilmung nach der Flower-Power-Bewegung in den 1970ern schnell zum Mythos geworden ist. Das Motto unter der Überschrift stammt diesmal von einem E. Baer. Man kommt nicht umhin wahrzunehmen, dass alles, was der Autor Beigbeder berührt, entweder schon Mythos ist oder zu einem solchen gerinnt. Die Frage wäre natürlich, was noch übrigbleibt von seiner Literatur, wenn man die erinnerte Literaturgeschichte subtrahiert.

-M. M. rechtfertigt sein Trinken. Er will Anne eines Abends unbedingt nachhause bringen und muss einen Alcotest machen und die Nacht auf der Wache verbringen. Er trifft dort Menschen „wie in den Büchern von Philippe Dijan“. Letzterer ist der Jack Kerouac der zeitgenössischen französischen Literatur und versucht diese nach amerikanischem Vorbild weiterzuentwickeln. (72) Eine Dame, die wie er die Nacht auf der Wache verbringen muss, klärt Marc über sein Grundproblem auf: er hat Angst vor dem Schweigen. (73)

-Jean-Georges geht mit Victoire aus. Marc trifft sie auf einer Party des Staatsministers B. Victoire triumphiert über M.M., der sie wegen Anne verlassen hat. Marc verprügelt Anne „mit dem Tagebuch von Stephan Spender“. (74)

-Annes Vater stirbt. Dennoch besucht sie mit Marc Jean-Georges Geburtstagsparty. (76)

-Die Gäste richten Verwüstungen an. Anne geht sehr früh. Sie sieht aus „wie Nancy Sinatra auf Mamas alten Schallplattenhüllen.“ Anne geht Marc aus dem Weg. Es ist zu laut. Die Polizei kommt vorbei und frisst sich weg auf dem Fest.¹⁷⁴ (77) M. M.’s Don-Juanismus, der auf den steinernen Gast zu warten scheint, ist nicht zu übersehen. Den Don-Juanismus sieht

¹⁷³ Wir glauben folgendes anmerken zu müssen: sollte Jean-Paul Sartre diesen Satz abgeschrieben haben und erst Beigbeder hat dies bemerkt? Übrigens kann man den Titel von Beigbeders Buch *Der romantische Egoist* bereits als Kapitelüberschrift von Fitzgeralds *This sides of paradise* finden. Die Frage wäre, wo fängt das Plakiat an, wo hört es auf? Heiner Müller meinte, dass er soviel ‚abschreiben‘ würde, dass ein Einzelner das gar nicht merken könne. Wichtig für uns wird dabei die Handhabung der geistigen Urheberschaft in der Literatur des Nouveau nouveau romans. Die Reklamierung geistigen Eigentums eines gottähnlichen Schöpfer-Gottes wird in den Zeiten der Intertextualität und des Todes des Autors immer hinfalliger. Die Frage nach Zitat und Plagiat als geistigen Diebstahl wird dringlich. Insgesamt wird durch das literarische Recycling das Authentizitätsparadigma der Genieästhetik subvertiert. Im Hinblick auf Heideggers Eigentlichkeitsparadigma ist von Strategien inszenierter Uneigentlichkeit im Nouveau nouveau roman zu sprechen, was auch im Zeichen eines Aura- und Kultwertverlustes des modernen Oeuvres steht.

¹⁷⁴ Dem komparatistischen Motivforscher möchten wir eine ähnliche Szene aus Miller, Henry: *Plexus*, Hamburg 1970, S. 116ff u. 119 zur Lektüre empfehlen, wo der Ich-Erzähler und Hausherr dem Polizeileutnant und ungebetenen Gast etwas Alkoholisches zu trinken anbietet und nach dessen Weggang von seiner Frau darauf aufmerksam gemacht wird: „Das Schwein, er hat fast die ganze Flasche ausgetrunken!“ Die Polizei darf hier als Symbol des Überich verstanden werden.

Baudrillard als den Triumph der Kultur des Sohnes über die des Vaters.¹⁷⁵ Diese besteht in der Simulation der Simulakren, die Kopien von Kopien ohne letztendlichen Referenten produzieren.

Victoire und Jean-Georges küssen sich oft. Anne will nicht tanzen. Marc tanzt Slow mit Estrelle. Anne ist verschwunden. Jean-Georges kommt „als Wikinger verkleidet auf einem weißen Pferd in den Salon geritten und schneidet seinen Geburtstagskuchen mit einer Reibsäge an.“ Marc ritzt seinen Finger, lässt einen Tropfen Blut in die Schale fallen, gießt ihn mit Mineralwasser auf- alle kosten von seiner „Hausmarke 1975er Taittinger rosé“. Marc vermisst Anne nicht. „Liebesgeschichten gehen gut aus, sonst sind es Romane“¹⁷⁶ ist seine Erfahrung. (78)

Die Beerdigung von Annes Vater dauert nicht lang. Anne wartet eine Stunde auf Marc vor dessen Wohnung, bis er nachhause kommt. Er lässt sie nicht rein. (80) Er ist weiterhin gemein zu Anne. Er zerzt „Anne über die leere Place de la Concorde wie am Schluss von ADEN ARABIE.“ Marc räsoniert noch über Klosettrituale, eine Kategorie, wie sie im Zusammenhang mit der Zwangsneurose bei Freud problematisiert worden ist. (81)

¹⁷⁵ Fuder, Dieter: *Don-Juanismus der Erkenntnis oder von der Macht der*, in: Baudrillard, a.a.O., S. 23 – 46 und Wetzel, Michael: *Paradoxe Intervention*, a.a.O., S. 142: „Was Baudrillard also anklagt, ist die Defizienz einer vaterlosen Gesellschaft, in der an die Stelle der vaterlosen Autorität das Mediale, das Vermittelnde, d. h. das Reich des Sohnes getreten ist, der zwischen dem Ursprung und den Effekten sich mitteilt.“ Bezeichnenderweise handelt es sich in Beigbeders Roman um die *Memoiren eines Sohnes aus schlechtem Hause*, das heißt die Erinnerungsräume des Sohnes, die nicht weiter als bis zum Kennenlernen seiner Braut zurückreichen, des Sohnes, der in einer vaterlosen Gesellschaft den Mangel an väterlicher Autorität und Historie als Ausdruck der Filiationslinie nur durch das Mediale, Vermittelnde, Mittlere des Sohnes, durch schlechte Gewohnheiten, Manieren, Lebenswandel, Häuslichkeit, wie aus schlechtem Hause vermitteln kann. Zur Supplementierung der verworfenen bzw. nie vorhandenen bzw. nie an ihren Platz gekommenen Vatermetapher, die vor Wahnsinn und Desintegration bewahren kann, müssen alle erdenklichen Delirieren und künstlichen Paradiese, Medien und Simulakren der Simulation aufgeboten werden, bis sich die delirierenden und flottierenden Signifikanten nach ihrer Neukonstituierung des Realitätsprinzips, das ursprünglich durch die Autorität des Vaters garantiert war, stabilisieren. Beigbeders Helden rufen nicht mehr den Namen des Vaters an, sondern die Namen der Geschichte, was sich in seinen vielen Zitaten von historischen und literarischen Persönlichkeiten zeigt. Ist unter anderen mit Beigbeder in der Französischen Literatur nach 1983 das ‚Reich des Sohnes‘ angebrochen? Mediales, Simulation und Hyperrealität überbrücken die Abwesenheit des Gesetzes des Vaters und der Realität. Ersteren kommt eine entscheidende Bedeutung in den *Memoiren*, den *Ferien im Koma* und *Neununddreissig* zu. Beigbeders *Écriture* steht im Zeichen des Anti-Ödipus und der Schizoanalyse als Gegenpart zur Psychoanalyse.

¹⁷⁶ Wie wir von Žižek, Slavoj: *Der zweite Tod der Oper*, Berlin 2008, S. 65 her wissen ist die „Verdrängung binäre[r] Signifikanten“, d. h. des Ungleichgewichts der Signifikanten des Männlichen und des Weiblichen normal und modern. Man verneint, dass zwischen Mann und Frau etwas nicht wie von selbst läuft.

Beigbeders Ironisierung der Gattung Roman als Problematisierung der Tatsache, dass zwischen Mann und Frau nichts läuft, es sei denn über die Bedeutung des Phallus, wie es Lacan und Schreiber beschrieben haben, scheint mit dieser in Hinblick auf die Erfüllung des Liebesphantasmas so unvollkommenen Funktionalität des Romans Schluss machen zu wollen und mit einer anderen aufwarten zu können. Welche Form des Sündenfalls sollte aber dann dem Textbegehren Romane zu schreiben voraus, wenn es nicht mehr die der Geschlechterdifferenz ist, möchten wir fragen?

Zwischen den Geschlechtern scheint es bei Beigbeder gut zu laufen, obwohl wir von Lacan das genaue Gegenteil kennen. Insgesamt ist zu Beigbeder zu bemerken, dass es selten vorkommt, dass etwas nicht geht. Warum aber dann Romane schreiben? Anything goes bewahrheitet sich bei ihm in einem anderen Sinne. Welche Wirkungen dies Übergehen, Verneinen, Verleugnen, Verwerfen von Widerständen zeitigt, sehen wir an der Kehrseite der Medaille der Romane Beigbeders, an den Opfern, die dafür von den Protagonisten zu bringen sind: Sucht, Wahnsinn, Mord, Gefängnis, Sadomasochismus, Terror des Genießens, Konsumzwang, Abwesenheit von Geschichte. Der Thesenroman scheint dem smarten und souveränen Auftreten von Beigbeders Helden zu widersprechen.

- Die Liebenden fahren nach Prag, wo Revolution ist. Man befindet sich also im Jahre 1989/90. (83)

In Prag steigen sie im Hotel Europa ab, sie wechseln illegal Geld, werden betrogen, und begeben sich auf die Spuren von Franz Kafka. Marc betrinkt sich. (85)

„Fünfter Teil: Vom Regen zum Stabreim“ ist untertitelt mit zwei Motti. Das eine ist von V. Larbaud, das andere aus einem Werk mit dem Titel *Chagrin d'amour*, offenbar ist damit der Hit eines Sängers mit Namen C. Jérôme (1946 – 2000) gemeint. (87)

-Marc findet nichts „quälender als Beschreibungen“, was der Leser unschwer als Spitze gegen den Nouveau roman erkennen dürfte. Anne und Marc sind in Nîmes zur Hochzeit von Jean-Georges, sie besuchen eine Corrida, und verfügen inzwischen über Annes Vaters Zweitwohnsitz. „Anne schwärmt für alles Schmelzende.“, was sie mit Konsumenten von Eiscreme aufgrund einer Kinowerbung von Langnese gemeinsam haben dürfte, in der gesungen wird: „Like ice in she sunshine“. Bereits in seinem Erstlingswerk setzt der Autor in bescheidenem Masse Werbestrategien ein. In *Neununddreissig* wird er es exzessiv und inflationär tun. (89)

Anne und Marc sind in Port-Camarque im Baskenland. (90)

Beide sind im Haus von Annes Vater. (93) Es folgen weitere Gedanken und Weisheiten über die Liebe, um die es hier einzig zu gehen scheint, bzw. um das persönliche Glück des Individualisten mit ‚Morphopsychose‘ M. M. Die unabdingbaren Eigenschaften einer Partnerin werden erörtert. Marc singt ein Loblied auf die mannigfaltigen Seiten seiner one-and-only. Er kann ihrer nicht müde werden. „Anne allein ist ein ganzer Harem.“ (94) Der Mann träumt, dass er alle Frauen hat und die Frau, dass sie den idealen Mann hat. Diese Rollenverteilung ist als Verdrängung der binären Signifikanten Yin und Yang durchaus modern.

-Marc tötet Anne mit dem Gewehr und begegnet dem Unglück zum ersten Mal in seinem Leben ... Dies wird sofort widerrufen. Anne lebt noch. „Was ich da eben erzählt habe, ist völlig falsch ... Und wenn wir nicht gestorben sind, dann leben wir für ewige Zeit und haben viele Kinder, die herumtoben, sich am Strand von Bidort die Knie an den Felsen aufschürfen, die Macht übernehmen und Boote mieten. Anne hat lächelnd das blaue Meer ihrer Augen zu mir erhoben, weil sie meine Gedanken lesen kann. (Absatz) Schlagen wir eine neue Seite auf! Unmöglich, das war die letzte. (Absatz) Maussance-les-Alpilles, Juni 1990.“

3.3.2. *FERIEN IM KOMA* (ROMAN 1994) ¹⁷⁷

Ferien im Koma schildert im Stundentakt die Erlebnisse von Maronnier als Reporter, Lebemann und Dandy in der Pariser Partyszene, in diesem Fall die Eröffnung des Nachtclubs « Das Klo »:

Die ersten beiden Sätze dieses Romans stammen aus Kritiken über ihn. (2)

Auf Seite 5 finden wir eine Inhaltsangabe. Der erste Punkt von dieser lautet: „Selbstkritik statt Vorwort“. Die Kapitel lauten: „19.00 Uhr, 20.00 Uhr, ..., 7.00 Uhr“. (5)

Auf Seite 6 finden wir eine Widmung an eine Frau: „Für Diane B, die mich überwältigt“

In dem „Selbstkritik“ betitelten Abschnitt lesen wir, dass die *Ferien im Koma* „der Gatsby des zu Ende gehenden Jahrtausends, der Abriss unserer Epoche in 12 Stunden, und ein

¹⁷⁷ Beigbender, Frédéric: *Ferien im Koma*, Hamburg 1994. Originalausgabe erschien unter dem Titel: *Vacances dans le coma*, Grasset Paris 1994. Die Zahlen in runden Klammern verweisen auf die Seitenzahlen aus den *Ferien* ...

zweiter *Ulysses* werden sollte, auch wenn womöglich nur ein „kleiner postmoderner Roman“ aus ihnen geworden ist. Mit dem ‚Gatsby‘ ist der Roman von Francis Scott Fitzgerald (1896 – 1940) mit dem Titel *Der große Gatsby* (1925) gemeint.

Wir finden einen wunderschönen Kurzinhalt zu den *Ferien im Koma*: „Diese Beschreibung einer Pariser Nacht, Stunde für Stunde, von sieben Uhr abends bis sieben Uhr morgens, ist beklemmend und tragisch ... Daher die etwas naive Idee, dass ich unbedingt die Regel der Einheit von Ort, Zeit, und Handlung beachten wollte. Aber es steht ja nicht Racine [der diese Regel exemplarisch angewendet hat und als Begründer des Klassischen Französischen Theaters gilt] darunter ... Was für ein banales Thema! Party, Party, Party ... «mondäne(n) Hoffnungslosigkeit» ... [der Stil] ... ein bisschen neo-neo-linkskonservativ, ein bisschen Antoine-Blondin-Abklatsch für die Kokainisten von Saint-Germain-des-Près, gespickt mit plumpen Aphorismen ...“ (7f)

Das Motto ist von Donna Summer und betrifft die Entstehung dieses Romanes aus einem Schwebestand. (9)

Der Roman beginnt: „19.00 Uhr“. Das Motto ist von J.-J. Schuhl. (11) Marc Marronnier, den wir bereits aus *Memoiren eines Sohnes aus schlechtem Hause kennen*, (= M. M.) wird dadurch charakterisiert, dass er 27 Jahre alt ist. (12) Es klingelt. Ein Bote bringt ihm eine Einladung: «Zur Eröffnungsgala in der Diskothek „Klo“ in Paris.» Joss Dumoulin hat ihn eingeladen. Dieser ist nicht im Exil oder tot, sondern hat einen Club aufgemacht.

Wir haben eine personale Erzählperspektive in der Er-Form, die sich dadurch auszeichnet, dass der Erzähler nicht mehr und nicht weniger von diesem weiß, als er selber.

M. M. geht seit einem Jahr an der Baustelle der neuen Diskothek vorüber. Er trägt eine Brille, leidet an Kurzsichtigkeit und einer verkrümmten Wirbelsäule. (13) Er hat sechs Präservative dabei. „M. M. fühlt, dass er bald sterben wird, in 40 Jahren ungefähr. Er wird uns also noch weiter auf die Nerven gehen.“ M. M. ist ein Verräter, Salonrevoluzzer, Söldner auf Hochglanzpapier, Bourgeois. Er guckt 30 Kabelsender gleichzeitig, vergisst tagelang zu essen, ist ein „Has-been“, das heißt ein Gewesener, dessen Gewesenheit noch etwas mit seiner Gegenwart zu tun hat bzw. dessen Gegenwart einzig aus seiner noch unabgeschlossenen, also zweiten Vergangenheit bestimmt wird.¹⁷⁸ Er ist alt geboren in Neuilly-sur-Seine und schon blasiert gewesen, bevor sein Leben anfang. Er kultiviert sein Scheitern und hat Bücher zu 100

Seiten in einer Auflage zu 3000 Stück verfasst, womit womöglich die *Memoiren* ... gemeint sind, Beigbeders erster Roman.

Für M. M. ist die Literatur tot, er schreibt nur für seine Freunde, und leert die Gläser seiner Tischnachbarinnen. M. M. ist ein Chronist des Nachtlebens, ein Konzeptioner-Texter, ein Schriftsteller-Journalist, der als solcher Autor und Kunstkritiker zugleich ist, wie dies in der deutschen Frühromantik häufig der Fall gewesen ist, was Beigbeders Partizipation am Diskurs

¹⁷⁸ Wir möchten darauf hinweisen, dass Beigbeder als Fitzgeraldleser womöglich das Fitzgeraldkapitel in dem Buch von Deleuze *Logik des Sinns* kennt, das den Titel *Porzellan und Vulkan* trägt. Darin wird das Has-been-Phänomen dergestalt entwickelt, dass die Protagonisten der Romane Fitzgeralds aus dem Grunde trinken, weil sie dadurch in der Gegenwart einen traumatischen Bewusstseinsinhalt aus der Vergangenheit glauben wiederholen zu können. Von daher ist ihr Erleben von der zweiten, unabgeschlossenen Vergangenheit (ich bin gewesen, ich habe getrunken) geprägt. Der Has-been-Typus der Beigbederschen Romane meint aber auch den frühvollendeten Charakter der Hauptpersonen, die es nicht nötig haben, sich zu entwickeln, geschweigedenn ‚die Hörner abzustoßen‘, wie dies im klassischen Bildungsroman die Norm gewesen ist. Von daher ist es zu verstehen, dass die Helden Beigbeders im Hier und Jetzt leben und es so gut wie gar nicht zu Experimenten mit der Erzählzeit kommt, wie wir sie als typisch für den Nouveau roman kennen. Die Frage wäre allerdings, ob man ein Has-been-Typ ist, weil man nur die Gegenwart und ihr souveränes Dolce-vita erleben will oder ob zum Genießen verurteilt ist, weil man zu den ‚Frühvollendeten‘ gehört? Weiterhin müsste zur Interpretation dieser so marginalen Bemerkung des ‚Has-been‘ die Problematik eines ‚Endes der Geschichte‘ (Baudrillard, Fukuyama) berücksichtigt werden. Ist die ‚Entwicklung‘ abgebrochen, gibt es nur noch die Möglichkeit des Experiments, wodurch es zur Ewigen Wiederkehr des Gleichen kommt.

der deutschen Frühromantik erklären könnte (siehe unten). Er entscheidet sich nicht nur für ein Leben, denn er hat einen Hang zur „multiplen Persönlichkeit“. (14) Bereits in den *Memoiren* ... litt Marc Maronnier an einer „Morphopsychose“ (siehe Kommentar zu S. 13). Er verabscheut die Einsamkeit, deshalb ist er schizophren geworden, im Sinne einer gespaltenen Persönlichkeit. Diese Aussage bezieht sich womöglich auf einen Witz, der besagt, dass man als Schizophrener nie allein wäre.

M. M. existiert gleich mehrfach. Er ist glücklich, weil er viel Geld ausgibt, keine Kinder und Probleme hat. Er hat oft Magenschmerzen, eine „nicht identifizierte Angst“, weint bei schlechten Filmen und ihm fehlt etwas, von dem er nicht weiß, was es ist. Er hat Joss Dumoulin lange nicht gesehen. Joss ist „the million dollar DJ“, ein alter Freund, der Karriere gemacht hat, Master of the Universe. Er hat den wichtigsten Beruf der Welt in der mächtigsten Stadt der Welt. Er ist der beste Discjockey von Tokio. (15) M. M. ist auf der Uni gewesen, Joss Dumoulin ist nicht auf der Uni gewesen, sondern mit 20 Jahren nach Japan. Anstelle von M. M. hat er immer gehandelt. Dieser Topos kommt auch in den *Memoiren* ... vor im Zusammenhang mit dem Sprung von M.M. in den Canal Grande in Venedig (siehe oben Kommentar zu S. 64). M. M. erinnert sich, wie 12 von Joss' Freunden sich über ein gefesselttes Mädchen in der Disco „Gold“ in Tokyo hergemacht haben. Marcs Eltern leben noch. Joss ist reich und ein internationaler Star geworden, während Marc einem sinnlosen Studium nachgegangen ist. (18) Joss letzte Platte ist in 30 Ländern die Nr. 1 gewesen, und seine vorletzte Platte läuft auf MTV Europe in Heavy Rotation. Er wird schnell reich, produziert ‚Patchwork‘ [meint Flickwerk, weil er verschiedene Oldies ‚mixt‘], weiht ‚das Klo‘ ein, und ist DJ in den berühmtesten Discos der Welt. (19)

Das „Klo“ ist früher eine öffentliche Toilette gewesen „eine runde Tanzfläche in Form einer Klobrille, absenkbar und mit einer gigantischen Wasserspülung ausgestattet, die zu einem noch geheim gehaltenen Zeitpunkt die Tanzenden mit sprudelndem Wasser überfluten“ wird. Man ist an barocke Wasserspiele erinnert. M. M. sitzt an einem Tisch, wo man sich die heißesten Partytips vermittelt. (20)

Er ist der Meinung: „Alles muss Mythos werden, weil alles mythisch ist.“ (21) Die Funktion der ‚Schwundstufen des Mythos‘ in Beigbeders Werk, sowie der mythischen Vermittlung von individueller und kosmologischer Zeit werden wir weiter unten behandeln. Joss ist bereits zum Mythos geworden. M. M. geht zu Fuß zum ‚Klo‘ und ist nicht telefonisch erreichbar. Joss hieß früher ‚Jocelyn du Moulin‘. (22)

M. M. altert und ist nicht schwul, weil er nicht über seinen Schatten springen kann. (23)

M. M. geht zum Fest, welches laut Barthes immer das ist, worauf man wartet. M. M. merkt, dass er nur noch wartet. (24) Beigbeder bedient sich häufig des Stilmittels des Witzes, um die Feierlichkeit ewiger, strukturalistischer Wahrheiten zu potenzieren, ironisieren bzw. zu romantisieren, das heißt in einen höheren Kontext bzw. in das Kontinuum der Formen aufzuheben.¹⁷⁹

Das nächste Kapitel bricht an, es ist „20.00 Uhr“. Das Motto ist von Jorge Luis Borges. (25)

M. M. isst bei Ladurée, wo er einen zweisprachigen Vierzeiler dichtet. Ihn packt die Panik, wegen seiner Schokolade, welche womöglich von der Firma „Van Houten“ ist. Diese

¹⁷⁹ Zur Funktion des Witzes in der frühromantischen Ästhetik siehe: Benjamin, Walter: *Zum Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, a.a.O., S. 48 – 50, insbesondere 48f: „Die allgemeine Rolle hat diese mystische Terminologie in der Frühromantik in der Form des Witzes ... Im Witz tritt, wie im mystischen Terminus, jenes begriffliche Medium blitzartig in Erscheinung.“ Im Witz glauben die Romantiker eine Form der mystischen Terminologie wiederzufinden. Es geht um die Konzeption einer Art Ursprache, wie sie auch Rimbaud in seiner ‚Allchimie des Wortes‘ versucht wiederzufinden. Beigbeder experimentiert als Werbetexter und Schriftsteller mit dieser mystischen Terminologie.

Tatsache könnte eine Anspielung auf einen Text von Sigmund Freud sein, in dem die Schokoladenfabrik ‚Van Houten‘ eine besondere Rolle spielt.¹⁸⁰ (26)

Vor dem ‚Klo‘ stauen sich die Massen. M. M. muss vor dem Eingang längere Zeit warten, bis er eingelassen wird. Joss begrüßt ihn sofort: „das Lokal gehört meinen japanischen Freunden.“ Wir erfahren das Jahr des Geschehens, es ist 1993. (28) M. M. will die Nymphomaninnen von Joss gezeigt bekommen. Letzterer presst die Baronin Truffaldine an sich und begrüßt Marjorie Lawrence „ein berühmtes Mannequin der 50er Jahre.“ Marc küsst ihr die Hand, er bestellt für sich gleich zwei Drinks, um niemandem die Hand schütteln zu müssen. (29) Wir stellen Dandyallüren im Stile Baudelaires fest. Die Architektur des ‚Klo‘ wird beschrieben:

„Zwei gigantische Ebenen bilden ein Klo von rund 30 Metern Durchmesser. Das Erdgeschoss mit einer kreisförmigen Verbindungsbrücke, auf der rundherum kleine Tischchen stehen, ist die WC-Brille. Unten befindet sich die Tanzfläche ...“ M. M. ist gerade an der oberen Bar. Joss kommt dorthin. M. M. ist viel zu früh. Er hält Joss den einen Drink hin. Dieser lehnt ab, er hat etwas Besseres, nämlich eine Streichholzschachtel aus dem „Waldorf Astoria“, in welcher Euphorias sind. (30)

Er steckt M. M. eine solche in die Tasche. Marc nimmt keine Drogen. Er begibt sich weiter auf die Suche nach den Nymphomaninnen. (31) Ein berühmter Waffenhändler betritt die Disko. Leute aus den einschlägigen Bohème-Stadtvierteln von Paris, London und Rom sind vertreten. M. M. ist schon bei seinem zweiten Cocktail und sitzt allein an der Bar. (32) Joss flattert von einem zum anderen. M. M. bestellt sein drittes Glas und schreibt ein großes Gedicht über das, was er vergessen hat, insgesamt 42 Sätze. (33) Er hat eine Platzkarte und findet seinen Tisch. Neben ihm werden sitzen, Irène de Kazatchok und Loulou Zibeline, die sehr reich ist. Fab kommt zu M. M. Er spricht ausschließlich „Hypno: ... Das ist «Mega!» Das wird hier richtig krachen, hab ich das Gefühl.“ (37)

Es ist „21.00 Uhr“. Das Motto ist von Henry Miller aus *Stille Tage in Clichy*. (39)

Inzwischen sind mehr Leute da. „... die nächtliche Elite der westlichen Welt ... Eine Hundertschaft VIPs, die man die Unentbehrlichen Nutzlosen nennen könnte ... Alle Plutokraten wollen als Künstler gelten ...“ M. M. hat die Guest-list. (40)

Loulou Z., 40 Jahre alt, Journalistin bei der italiensichen *Vogue* ... (43) Loulou und Marc tauschen Erfahrungen über das Anbaggern der Frauen aus. (44) M. M.’s Tisch steht neben dem von Joss. Irène de K. ist britische Stylistin ukrainischer Herkunft. (45) Sie plaudert mit Fab: sie ist am 17. 6. 1962 in Cork (Irland) geboren, liest V. S. Naipaul, schwärmt für das erste Album der Pogues, hat ein „homosexuelles Abenteuer mit Deirdre Mulroney, dem

¹⁸⁰ Die Beschreibung des Phänomens, dass sich der Kernkomplex eines Analysanden in einer Psychoanalyse an dem Namen ‚Van Houten‘ festmacht, findet sich in: Freud, Sigmund: *Charakter und Analerotik* (1908), in: *Studienausgabe*, Bd. VII, *Zwang, Paranoia und Perversion*, S. 27. Eine Kindheitserinnerung von sich kommentierend erklärt der Analysand:

„Da habe ich mir immer vorgestellt ich bin der Kakaofabrikant Van Houten ...“ Der Name Van Houten erfährt während des Interpretationsprozesses seitens Freud die Übersetzung in: ‚wann haut denn die Mutter?‘

Die Erwähnung des Namens Van Houten seitens Beigbeder darf als Exklusionsstrategie verstanden werden. Nur Leser, die derselben Diskursgemeinschaft wie Beigbeder angehören, das heißt ähnliche Leseinteressen und darum eine Wahlverwandtschaft zum Autoren aufweisen, vermögen die hieroglyphische und allegorische Funktion des Namen Van Houten an dieser Stelle des Romans *Ferien im Koma* zu entziffern.

Auch die Zeit, in der der Roman handelt, nämlich nachts, wenn andere, in der Hauptsache arbeitende Menschen schlafen, weist auf eine Exklusionsstrategie hin.

Der Zeitlichkeitsaspekt von oben genannter ‚Van-Houten-Hieroglyphe‘ besteht darin, dass der Leser Beigbeders Romane nur verstehen kann, wenn er als ‚lesender Müßiggänger‘ auch der Freudschen Theorien kundig ist. Das darf in dem Sinne interpretiert werden, dass er sich gegen die Arbeitsteilung ausspricht. Die individuelle Zeiteinteilung fungiert dabei als Gesellschaftskritik.

Kapitän des Frauen-Rugbyteams“ gehabt. Ihr großer Bruder heißt Marc. Sie hat zwei Mal abgetrieben, 1980 und 1992, das heißt vor kurzem erst. (46)

«Das 21. Jahrhundert wird in den Damentoiletten sein, oder es wird nicht sein.» (54) Dies ist eine Parodie des Schlusssatzes des berühmten Romanes der historischen Avantgardebewegung des Surrealismus *Nadja* von André Breton, welcher folgendermaßen lautet: „Die Schönheit wird ein Beben sein, oder sie wird nicht sein.“¹⁸¹

Es ist „22.00 Uhr“. Das Motto ist diesmal von „Paul Morand, aus *Tendres Stocks*“. (55) M. M. läuft Clio über den Weg. (56) Er „leert das Pulver [der Euphoriakapsel, welche ihm Joss gegeben hat] in Clios Oxygen Wodka, den sie kurz darauf leert, während sie ... diskutiert.“ (58) Joss winkt Clio, seiner Braut. Clio wird traurig, weil Joss sich nicht eigens zu ihr hinbequemt. (59) M. M. streichelt Clios Nacken und holt Joss zu Clio. Letzterer verdächtigt M. M. Clio sein Euphoria gegeben zu haben. (60)

Der Roman ist bis jetzt im Präsens geschrieben, was den Eindruck der Gegenwärtigkeit und des Dramatischen verstärkt. Darüber hinaus ist das nicht die Sprechhaltung des Epischen.

Clio hat Joss geschworen, dass sie damit aufhört. Clio wäre das letzte Mal fast draufgegangen. Joss trägt Clio auf der Schulter zur Toilette. Loulou findet M. M.'s Buch gut geschrieben, d. h. sie hat es nicht gelesen. Fab ist mit Irène. (61) Ein 20-Mann-Orchester schwebt auf einem Hängesteg vom Himmel. Die Musik ist zu laut, um sich zu unterhalten. (62) Drei Stripperinnen treten auf. Man schnüffelt Klebstoff. (63) Marc wird betrunken. Fab geht es „hypnagogisch, in der Ionisierungsphase“, er hat das Palais-Royal besprayed, und küsst L. Toubon „nur auf eine Wange und lässt sie die andere ins Leere laufen“. (64f) Die Leute haben eine Name-Drop-Manie. To name-drop bedeutet mit Namen bekannter Personen Eindruck schinden wollen (65). M. M. probiert mit ihnen das Name-Forgetting-Spiel aus und reißt sie so aus der Langeweile. (67)

Das „23.00 Uhr“-Kapitel beginnt mit einem Beckett-Motto. (69)

Marc hat Schluckauf und sabbert. Joss spielt Led Zeppelin. Die Kellner schieben Tische zur Seite. Marc will Joss stören. Ein Mädchen spricht ersteren an. Sie behauptet alle seine Artikel zu lesen. Sie ist Pressereferentin und trägt Mokassins. (71) Marc legt ihr den Arm um die Taille, streichelt ihren Rücken, nähert sein Gesicht dem ihrigen. Plötzlich ist es dunkel. Die Pressereferentin schleppt Marc auf die Tanzfläche. (72)

Es kommt zu einem Geschrei der Menge. Joss Dumoulin's Kopf erstrahlt in orangefarbenen Scheinwerferlicht über dem Dunkel. Er verkündet: «Die Nacht beginnt.» Seine Fans gröhlen „Joss!“. Sein Gesicht verschwindet erneut im Dunkel. Es herrscht völlige Finsternis. „Feuerzeuge flammen auf und verlöschen gleich wieder ...“ Nach einer Minute ertönt die erste CD: ‚Jeffrey Dahmer is a Punk Rocker‘. Dahmer (1960 – 1994) ist ein US-amerikanischer Serienmörder gewesen, den man in Zusammenhang mit Anthropophagie bzw. Kannibalismus bringt. Die Tanzfläche belebt sich. Joss wirft die Nebelmaschine und das Stroboskop an. Letzteres ist ein Gerät, mit dem man optische Täuschungen hervorrufen kann. „P. Corti bläst mit dem Nebelhorn direkt in Marcs Ohr.“ Die Pressereferentin tanzt. (73) Joss lässt „eine Wand aus Monitoren und Scannern auf die Tanzfläche herunter ... fraktale Bilder“ sind zu sehen. (75) Marc liegt auf dem Boden, wo er weiß, was er will. (77) Die Pressereferentin zieht ihn hoch. (79) Marc redet mit ihr. (81)

Das „0.00 Uhr“-Kapitel trägt ein Motto von der Musikgruppe ‚Guns' n' Roses‘. (83)

„Mitternacht, ..., Marc hat abgekackt ... wandert von der Bar zur Piste und zurück ... Joss mixt sechs Tracks gleichzeitig ... Fab verteilt Ohrfeigen.“ Alle halten sich an der Schulter. (84)

¹⁸¹ Breton, André: *Nadja*.

Joss kündigt per Mikro die amerikanische Viertelstunde an. Es ist Damenwahl. Ondine Quinsac, die Fotografin, tanzt mit Marc. (86) Er erzählt ihr, dass er früher mit Joss viel gepickelt hat. Seit einem Zwischenfall vor fünf Jahren in Tokyo ist das vorbei. (87) Gemeint ist wahrscheinlich die oben erwähnte Vergewaltigungsszene. Kurz vor dem Ende des Buches kommt es ebenfalls zur Schilderung einer sadistischen Szene (siehe unten). Ari warnt Marc vor Ondine, er will mit ihr tanzen, aber sie will mit Marc tanzen. Ari tanzt neben ihnen weiter. (88) Als die Damenwahl vorbei ist, tanzt Ari mit Ondine.

Clio dreht total ab, sie zerdrückt das Champagnerglas, womöglich weil die Pressereferentin mit Joss in dessen Kabine ist. (89) Marc bietet Clio das Ficken an. Sie lehnt ab: „Danke, nein, das ist vorbei.“ Er desinfiziert ihre Wunde mit Jack Daniels und schleppt sie zum zweiten Mal ab. (90) Er versucht die Glassplitter aus ihrer Hand zu entfernen. Clio will mehr Alkohol. Ondine liegt auf der Bar mit hochgehobenem Tüllkleid. Ari hat sie mit Schlagsahne beschmiert und schleckt sie mit anderen ab. Clio hat Marcs Drink in dessen Abwesenheit ausgetrunken und schläft. Er verbindet ihre Hand. (91) Ondine „lässt sich kollektiv nehmen“. Der einst vom utopistischen Lager des Kommunismus so positiv konnotierte ‚Begriff des Kollektiven‘ erlebt hier eine Bedeutung, die seiner einstigen ideologischen Hohn spricht. Clio könnte an einer Überdosis sterben. Marc verfasst „eine Strophe Zehnsilber“. Clio liegt leichenblass und mit verdrehten Augen auf der Bank. Marc zieht eine Zwischenbilanz des Abends in Hinblick auf seinen Erfolg bei den Frauen. (92) Clio befindet sich im Todeskampf, ihr Puls setzt aus. Marc küsst sie wieder wach. Es kommt zu einem auktorialen Kommentar: „Niemand hat es [dass Marc Clio das Leben rettet] bemerkt, nicht einmal die beiden. Vielleicht war Gott noch auf um diese Zeit.“ (93f)

Es ist „1.00 Uhr“. Das nächste Kapitel beginnt mit einem Motto von Jean d’Ormesson. (95)

Marc sitzt an der Bar. Clio schläft auf der Bank. Marc identifiziert sich mit „Sisyphos Maronnier“. ¹⁸² Marc ist noch keine 30 und er sieht sich als Penner enden: „... ganz allein auf einer Parkbank sitzend.“ (96)

Solange Justerine, eine von Marcs ehemaligen, taucht auf. Er veräppelt sie. (99) Dann bittet er sie, ihn zu ohrfeigen. Inzwischen ist eine neue Ansammlung von Leuten auf der Tanzfläche erschienen. (100)

Louise Ciccone kommt inmitten der Tanzenden nieder. „Auf den Bildschirmen sind Bilder vom Hunger in Somalia zu sehen“ (100). Eine eigenartige Jouissance, den Tod der anderen zu genießen, möchten wir hinzufügen. Man entpuppt sich als rechtsintellektueller ‚knave‘ und Erzschuft. Marc überquert die Tanzfläche auf dem Rücken kraulend. Er verlangt nach Hard Rock. „Sein Anzug hat auf dem Weg gelitten, er ist grau geworden, die Außentaschen sind abgerissen.“ Joss spielt „Highway to Hell“. Die Pressereferentin zieht sich in einer Ecke von Joss Kabine wieder an. Joss hat Uppers genommen. Er riecht. Er fragt Marc nach seiner Clio.

¹⁸² Sisyphos ist eine Gestalt aus der griechischen Mythologie. Er ist von den Göttern dadurch bestraft worden, dass er ewig einen riesigen Stein einen Berg empor schleppen muss, welcher kurz vor dem Ziel wieder hinabrollt. In seinem Buch *Der Mythos des Sisyphos* hat der Philosoph Albert Camus in den 1950er Jahren die ‚Philosophie des Absurden‘ begründet, welche für die Literatur des Existentialismus große Bedeutung gehabt hat. Obwohl Beigbender mit mythischen Anspielungen sehr sparsam in seinen Büchern umgeht, sind Mythen gegenwärtig. Weiter unten werden wir sehen, dass Interpreten seiner Werke von ‚Schwundstufen des Mythos‘ sprechen. Mythen spiegeln eine ahistorische Zeitlichkeit wieder, welche von Wiederholbarkeit und Ewiger Wiederkehr geprägt ist. In der Literatur der Postmoderne, welche durch das Ende der Geschichte gekennzeichnet werden kann, spielen Mythen eine immer größere Rolle und seien es nur ‚Mythen des Alltags‘.

Es sei noch darauf hingewiesen, dass der Mythos in der Psychoanalyse eine wichtige Rolle spielt, weil er angeblich dazu angetan ist, das Unbewusste zu repräsentieren. Die Mythen von Ödipus und Narziss dienen dazu, zwei psychische Grunddispositionen darzustellen, zum einen den Ödipuskomplex, der verantwortlich ist für neurotische Erkrankungen, zum anderen den Narzissmus, der verantwortlich ist für psychotische Erkrankungen.

Marc antwortet: «[sie ist] in Morpheus [griechischer Gott des Schlafes; das Betäubungsmittel Morphinum ist nach ihm benannt] Armen.» Joss fragt: «Wer ist das denn?» Ein Blitzlichtgewitter passiert auf der Treppe. Jean-Georges, den wir aus Teil 1 der Marc-Marronnier-Trilogie: *Memoiren eines Sohnes aus schlechtem Hause* [vom Titel her eine Parodie des bekannten Buches von Simone de Beauvoir: *Memoiren einer Tochter aus gutem Hause*] her kennen, reitet auf einem Kamel ein. (101)

Ursprünglich wollte er auf einem Elephanten kommen. Er hat kurz zuvor um 0 Uhr 50 eine anarchistische Partei gegründet. Hinter ihm, dem Dionysos des Abends, eine Reifen treibende Mädchenschar Mänaden. Jean-Georges „lässt einen Regen weißer Blütenblätter vor den Hufen des erstaunten Kamels niedergehen. Eines seiner Ehrenfräuleins hockt sich nieder, um auf den Stufen Pipi zu machen. Es folgt eine Schlacht mit Flammenwerfern, dann gibt es einige Unzüchtigkeiten, Schlägereien, und Entjungferungen ...“ Gemeint sind mit letzterem wohl blutige Nasen aufgrund Gewalteinwirkung. Die Verherrlichung bzw. Tolerierung dergleichen weist auf Identifizierung mit dem Aggressor hin.

Jean-Georges wiegt Loulou Zibelines Brüste. Irène führt Jean-Georges bei Loulou mit den Worten ein: „The funniest guy I know.“ Unser Held möchte einen Witz über Jean-Georges machen. Aber „Marc langweilt. Fab nimmt ihn beiseite.“ Er bietet ihm „ein bisschen von meinem Special-K: ein Drittel Koks, ein Drittel Tranquilizer für Pferde, ein Drittel Pille danach für Katzen ...“ an. Marc aber will nicht so werden wie sie alle. Wir möchten hinzufügen, dass er aber das Zusammensein mit ihnen genießen möchte. Fab kommt das einem „akuten Paranoiaanfall“ gleich. Marc gibt eine Entschuldigung. (102f)

Sisyphos Marronnier flieht an die Bar und versucht Ordnung in seine Gedanken zu bringen. „Er sieht viele 100 Bilder von sich in der Diskokugel über der Bar.“ Marc stellt sich die Sinnfrage und seine letzten Minuten vor und sagt etwas. (104)

Die Pressereferentin fragt ihn „mit einem heimtückischen Lächeln: «Ach, reden Sie jetzt mit sich selbst?»“ Marc möchte mit ihr schlafen. Er nennt sie eine Schlampe. Sie lehnt ab und gießt ihr Glas über seine Hose. (105)

Das zu Gewalttätigkeiten neigende Verhalten der Spaßgesellschaft, um sich einen weiteren Nervenkitzel zu verschaffen, d. h. dem Tod in irgendeiner Form zu begegnen, erkennt Marc nicht als „die Lösung“, aber er erkennt auch: „Es gibt keine Lösung.“ (106) Wir verweisen wieder auf die besondere Jouissance, die sich hier ein weltanschauliches Alibi verschafft und den Tod, die Hilflosigkeit des Anderen genießt.

„2.00 Uhr//Pause“ beginnt mit einem Motto, das ein japanisches Haikugedicht von dem Beatnik-Dichter Jack Kerouac (1922 – 1969) wiedergibt. Haikugedichte bestehen aus drei Zeilen, welche jeweils fünf, sieben, fünf Silben haben dürfen.

Die Gesellschaft begibt sich nach draußen, um den Performancekünstler „Jean-Georges mit einem Dutzend anonymer Begleiter“ zu erleben. Letztere singen auf einem Porsche-Cabrio stehend. (108)

Es kommt zu Randalen und Vandalismus. Schaufenster werden eingeschlagen und ausgeräumt. Man spielt Frisbee mit in „Plastik verpackten Hemden“. Marc klaut Krawatten. Jean-Georges behandelt eine Schachtel goldplattierter Manschettenknöpfe wie eine Hand voll Konfetti. Mit Fußtritten löst man die Alarmanlagen der Limousinen in den Straßen aus. Einer pinkelt in den Briefkasten. (109)

Jean-Georges und sein Fanclub steigen auf das Gerüst vor der Église de la Madeleine. Er hält eine Rede und lässt eine Bierdose aus der Höhe fallen, „die die Windschutzscheibe eines Rolls-Royce zertrümmert.“ (110)

Irgendeiner kotzt auf die Passanten. Jean-Georges fährt fort in seiner Brandrede, beleidigt Anwesende, welche ihn auch beleidigen. Man fühlt sich auf dem „DACH DER WELT“.

Anwesende nennen ihre Wünsche in der Art: ‚ich möchte der neue Nerz von Claudia Schiffer sein‘. (111)

Ari holt Shit heraus, das er Marc zu essen gibt. Fab macht Irène weiter den Hof. (112)

Jean-Georges hält eine Rede über die Onanie als Ausdruck moderner Dekadenz. (114)

Marc möchte die Berliner Mauer wieder aufgebaut haben. „Wir würden uns viel besser fühlen, wenn wir vor unseren ehemaligen Feinden sicher wären. Doch das ist vorbei.“ Marc hält seinerseits eine Rede, in der er nach Alternativen sucht. Seine Angebote reichen von der Ökologie bis zum Parisismus, welcher die Unabhängigkeit von Paris von Frankreich fordert. (116f)

Man räsoniert über den letzten Tag des Planeten. Alle bilden nun eine Art Herde. (118)

Man hat an diesem Tag das Ende der Welt überlebt. „Eine Gruppe Polizisten begutachtet die Schäden an den nahe gelegenen Geschäften. Ohne Ergebnis ... die Beamten verschwinden in einer Blaulichtsymphonie.“ (118)

Ein Totgeglaubter mit Namen „Blondin“ [dessen Name ist bereits auf Seite 7 erwähnt worden] lebt, worauf Jean-Georges Marc hinweist, der dies bestätigt findet, als er in der Menge zwei bis drei Bonvivants erkennt. Ondine bricht sich den Absatz beim Herunterklettern vom Dach. (119)

„3.00 Uhr“. Motto ist: «In der schwarzen Nacht der Seele ist es immer drei Uhr morgens.» von F. S. Fitzgerald aus dessen Briefwechsel. (121)

Zurück im ‚Klo‘ verlangen die Leute „die Wasserspülung“. Sie werden plötzlich auf die Fliesen der WC-Muschel geschleudert. „Mit einem Schlag sind alle nass bis zum Kinn von dem schäumenden Wasser, das ... über die Rutschen herunterschießt ... die festliche Lösung: eine trübe Apokalypse, eine letzte Trance, harmloses Ertrinken. Marc macht sein Testament als Partygänger ... Die Flut inspiriert ihn. In zwei Meter Seifenschäum versunken, schnappt er nach Luft und Lücken ... Meisterhaft schwimmt er im Malstrom. (122) Er meint sogar das ‚Dies Irae‘ zu hören, seinen Sirengesang beim Überqueren des Styx.“ Es kommt zum Bacchanal, zur Sexorgie. „Der Shit beginnt zu wirken.“ Marc weiß nicht mehr, wo er ist und welcher Tag ist. Er knirscht mit den Zähnen und möchte ein Buch mit dem Titel „Plapperei und Priapismus“ schreiben, das „sich nur fünfmal verkaufen“ wird. (123)

Es kommt zu weiteren ‚Schocks‘, diesmal durch 15 Sätze, welche dadaistisch-surrealistische Metaphern mit onomatopoetischen Lauten aus der Rockmusik mixen. Dabei sind die Stabreime nicht zu überhören. Der Inhalt der Sätze erinnert an poetische Programmatiken des ‚Theaters der Grausamkeit‘ von Antonin Artaud (1896-1948) und an die entsubjektivierende Intensität der ‚Sprache der Schizophrenen‘, wie sie beispielhaft in Vaclavs Nijinskis Tagebüchern dargeboten wird.

„... boom boom ah.“

„... saka saka boom ah ah ah.“

“... pam pam siki siki pam pam.”

“Im Hammam fonkadafonk hip hip der Seen der Säuberung ... boom tschak saka tschak.” (120)

„Ich ist kein Anderer“ ist die Quelle von M. M.’s Verdruss. Eben genannter Satz ist ein Parodie von Arthur Rimbauds berühmten Satz: ‚Ich ist ein Anderer.‘¹⁸³ Marc scheint dem Imperativ: ‚Genieße!‘ zu erliegen, denn für ihn gilt die Devise: „Dance ... or Die!“. Es muss vorausgesetzt werden, dass Marc geschlafen hat, denn es ist von seinem Erwachen die Rede. Er liegt auf einem Mädchen. Dieses sagt: „«... die Krankenkasse zahlt das Alkoholkoma nicht.» ... Auf der Tanzfläche ist das Wasser gesunken ...“ Man hat einen „Seifencocktailcontest“ absolviert. Fab trift. Er beurteilt das Ganze als „«Dimension

¹⁸³ Rimbaud, Arthur: *Briefe eines Sehers*

Entwicklung! Technodelische [beinhaltet eine Anspielung auf das Wort ‚psychodelisch‘, dessen Substantiv ‚Psychodelic‘ auf die Programmatik einer Selbsterfahrung durch bewusstseinsweiternde Drogen hinweist] Sirenen!] ... [Ari Wiz beurteilt es als]: «ein Abend auf Abzockbasis».“ (125)

Robert, der Nachfolger von M. M. bei Solanges, pöbelt diesen an. Es kommt zunächst zu einer verbalen Auseinandersetzung, dann zu einer Keilerei zwischen den beiden. Bald ist Marc wieder in den Armen des geheimnisvollen Mädchens. (127) Er tut zunächst so, als ob er das Mädchen nicht kenne, dann erinnert sie ihn daran, dass sie Anne heißt. Der Leser, der den 1. Teil der Marc-Marronnier-Trilogie, die *Memoiren*, kennt, weiß bereits, wer Anne ist. All jenen, denen dieser Genuss bisher versagt bleiben musste, werden, um die wahre Identität ‚des Mädchens Anne‘ in Erfahrung zu bringen, gezwungen sein, die Lektüre dieses 2. Teils der Trilogie fortzusetzen, womit nicht gesagt sein soll, dass den anderen sonst keine Überraschungen mehr aus den *Ferien* ... zuteil werden würden. (131)

Marc hat endlich seine Disco-Queen gefunden und darf sich mit den anderen Partylöwen wieder auf einer Stufe sehen, denn Anne ist die Richtige für ihn.

Es ist inzwischen „4.00 Uhr“ geworden und die Stunde wird durch ein Motto eingeleitet, in dem ein gewisser B. Geniès sich in einem Interview mit dem Männermagazin *Lui* vom Oktober 1990 dahingehend äußert, dass ihm an James Ellroy besonders der Tod missfällt. James Ellroy ist 1948 in L. A. geboren. Er schreibt Kriminalromane, die auf den Bestsellerlisten zu finden sind. „Als Ellroy zehn Jahre alt war, wurde seine Mutter erdrosselt aufgefunden. Fast vierzig Jahre später recherchierte er den Fall intensiv nach und schrieb darüber das Buch *My dark places (die Rothaarige)*“¹⁸⁴ (133).

„An die Wand werden Wörter mit subliminalen Assoziationen projiziert: ... Napalm Death“. (134) „Subliminal ... bezeichnet die unterschwellige Darbietung bzw. Wahrnehmung von Reizen.“¹⁸⁵ Wie er das macht, wäre natürlich zu fragen, weil Subliminales normalerweise nicht bewusst wahrgenommen werden kann.

Marc versucht diese Wörter aufzuschreiben. „Jean-Georges robbt auf Anne und Marc zu“ und erzählt beiden von seinen Erektions- und Ejakulationsproblemen. (135)

Jean-Georges ist arbeitslos. Marc tröstet ihn. Anne, von Jean-Georges befragt, zieht eine Schnute und vergleicht die Impotenz der Männer mit der Figidität der Frauen. Marc empfiehlt ihm zu behaupten, dass er Aids habe, dann würden sie ihm ein Präservativ überziehen, und ein solches verzögert die Ejakulation. Jean-Georges macht das lieber allein. (136)

Drei Frauen sind auf dem Damenklo von Joss gequält worden nach dem literarischen Vorbild der „148. Passion der *120 Tage von Sodom*“. (145)

Es ist mittlerweile „6.00 Uhr“. Das Motto ist von Bukowski. (151)

Anne und Marc verdrücken sich. Niemand tanzt mehr. Vor der Tür liegen medusenähnliche, mythologische Geschöpfe, deren allzu langer, grauenhafter Anblick dazu angetan wäre, die Gaffer vor Angst erstarren zu lassen. (152)

„Marc erinnert sich ... Diese Anne ... nicht nur, dass ihm ihr Gesicht nicht unbekannt ist, er hat sie sogar schon einmal geheiratet vor zwei Jahren [1991] ... Natürlich ist er verheiratet. Und dann auch noch aus Liebe. Marc liebt altmodische Freuden.“ (153) Der Beginn der siebten Stunde des angebrochenen Tages wird nur noch andeutungsweise dargestellt.

¹⁸⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/James_Ellroy. Abrufdatum: 21.04.2009.

¹⁸⁵ http://de.wikipedia.org/wiki/Subliminal_Psychologie. Abrufdatum: 21.04.2009.

3.3.3. NEUNUNDDREISSIGNEUNZIG (ROMAN 2001)¹⁸⁶

Wie immer bei Büchern von Beigbeder haben wir es mit einer an Varianten reichen **Paratextualität** zu tun. Die ersten Zeilen des Buches, welche wir lesen sind die folgenden:

„Bruno Le Moulst ist von uns gegangen./Das Buch war für ihn.//Deshalb//schenke ich es Chloë [ist die Tochter des Helden Octave Parengo, wie sich herausstellen wird]/ die gerade bei uns [ist von einer Gemeinde die Rede oder nur von den Erdenbewohnern? Chloë wird im Verlaufe der Handlung geboren] angekommen ist.“ [dies zeigt Beigbeders zyklische Anordnungsweisen: der Kreis von Ende-Weggang-Abschied und Anfang-Ankunft-Willkommen ist geschlossen; die Schlange, die sich in den Schwanz beißt, ist ein Symbol für Ewigkeit und Unendlichkeit]. (5)

Es folgt ein als Motto dienendes Zitat aus Aldous Huxleys berühmten Werk: *Schöne neue Welt* und zwar aus dem *Neuen Vorwort von 1946*. Man ist fast ein wenig erstaunt, dass solch alte Bücher von den modernen Autoren noch gelesen werden:

„Der neue und der alte Totalitarismus“ lassen sich dadurch unterscheiden, dass man im neuen „ein Regieren mittels künstlicher Hungersnöte“ erfunden hat.

Es folgt ein weiteres Zitat, das als Motto dient. Diesmal aus einem Werk von Alain Souchon, das sich *Foule sentimentale* nennt und 1993 erschienen ist: „Wir werden bedrängt von den Wünschen, die man über uns verhängt“. Wir möchten hinzufügen, dass hiermit die Produktion von Konsumption gemeint ist.

Doch den paratextuellen Phänomenen nicht genug. Auch der Altvater der Postmodernen Amerikanischen Literatur kommt noch zu Ehren: Charles Bukowski. Aus einem Text von ihm, welcher den Titel trägt: *The captain is out to lunch and the sailors have taken over the ship* von 1998 wird eine wirtschaftspolitische Prognose gegeben:

„Der Kapitalismus hat den Kommunismus überlebt. Jetzt kann er sich nur noch selber auffressen.“ (7) Die Zeilen von Bukowski zeigen einen chiliastischen Kontext.

Zwei Seiten später finden wir noch ein Motto: „THE NAMES HAVE BEEN CHANGED TO PROTECT THE GUILTY“. Man scheint an etwas wie eine Babylonische Sprachverwirrung gemahnt bzw. an die Realisation von Herrschaft, die nicht über Arbeit, sondern Sprache ausgeübt wird. (9)

Die Seite, die das „Kapitel I/ICH“ eröffnet, trägt ein weiteres Motto. Diesmal stammt es von dem Filmemacher und Schriftsteller Rainer Werner Fassbinder, der an einer Überdosis Kokain gestorben sein soll. (11) Auf Seite 13 wird das nur mit „1.“ betitelte Kapitel des I. Teiles beginnen. Das gesamte Buch ist in sechs mit römischen Ziffern versehene Hauptteile

gegliedert. Jeder Teil trägt als Überschrift eines der sechs Personalpronomina, wobei in der Reihenfolge der grammatikalischen Theorie vorgegangen wird:

I/Ich

II/Du

III/Er-Sie-Es

IV/Wir

V/Ihr

VI/Sie.

Das Kapitel I/Ich gibt den inneren Monolog eines Ich-Erzählers wieder. Im ‚Kapitel II/Du‘ wird eine personale Erzählperspektive mit innerem Monolog in der Du-Form wiedergegeben, im ‚Kapitel III/Er‘ wird eine personale Erzählperspektive mit innerem Monolog in der Er-Form wiedergegeben usw. Auf diese Art ist das Buch strukturiert.

¹⁸⁶ Beigbeder, Frédéric: *Neununddreissigneunzig*, a.a.O. Die Zahlen in runden Klammern beziehen sich auf die Seitenzahlen darin.

I.1.: Der Ich-Erzähler schreibt dieses Buch, um gefeuert zu werden. Er möchte nicht aus eigenen Stücken gehen, weil er sonst kein Geld von der Arbeitslosenversicherung bekommen würde. Er hat Angst, weil vier Kollegen von ihm gestorben sind. „Heute Nacht bin ich im Traum ertrunken.“ Er hat dabei nicht um Hilfe gerufen. Auch die anderen sind ertrunken und haben nicht um Hilfe gerufen. (13) Er fühlt sich wie eine Ware und möchte mit 33, dem Alter in dem Christus gekreuzigt worden ist, abtreten. „Offenbar das ideale Alter für eine Wiederauferstehung.“ Gemeint ist ein Scheintod. (14) Die Simulation eines Todes kommt der Verleugnung einer Realität, eines Referenten gleich. Man leugnet eine Tatsache, von der man doch weiss, dass sie existiert. Leugnet man beim Fetisch eine Abwesenheit, so beim Scheintod eine Anwesenheit.

I.2: Der Ich-Erzähler heißt Octave, er ist Werber. Er fixt andere mit Neuheiten an, die nicht neu bleiben. Er will andere nicht glücklich machen, „denn glückliche Menschen konsumieren nicht.“ Er verdient 13000 Euros. (15) Er ist „so ein Superschurke, der alles ruiniert, was er berührt.“ (16)

Hier haben wir einen **Bezug zu einem antiken Mythos**, dem von König Midas, dem alles zu Gold geworden ist, was er berührt hat. Die Moderne hat ihren Bezug zum Mythos darin, dass die Dialektik der Aufklärung im Dienste der Beherrschung der Natur steht und dadurch entmythologisierend wirkt. Die Aufklärung wird aber selber zum Mythos.

Octave möchte verschwinden auf eine einsame Insel mit Soraya und Tamara. Er möchte gekündigt kriegen. Seiner Meinung nach hat die Menschheit beschlossen, „Gott durch Massenkonsumgüter zu ersetzen.“ Er vergleicht den „Totalitarismus der Werbung“ mit dem Faschismus. (18) Mit der Erfindung der Photographie und der damit einhergehenden technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks ist es möglich, dass der Ausstellungswert der Werbung den Kultwert des auratischen Kunstwerks zerstört. Die Werbung versucht eine „künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung [und betreibt dadurch wie der Faschismus] die Ästhetisierung der Politik“¹⁸⁷.

I.3: Octave geht zu einem Treffen mit dem Marketingdirektor Duler. Im Aufzug sagt er einen Vierzeiler von Houellebecq vor sich hin. (20) Der Marketingdirektor „triezt die fetten Assistentinnen, die darauf mit Harnverhaltung reagieren.“ (21)

Wie Gottfried Benn (1886 – 1956) in seinen ‚nominalistischen‘ Gedichten lässt Beigbender durch die Gegenwärtigkeit von Werbeslogans ‚Geschichte verdampfen‘.

Octave zitiert den Anfang von *Das Kapital* von Karl Marx und schätzt den Marketingdirektor folgendermaßen ein: „Er ist tiefgläubig ... Du sollst an das Wachstum glauben.“ (22) Octave sitzt „in einem grauen Konferenzraum“ und fühlt sich bei der Besprechung wie in einer Szene aus dem Film *The Longest Day* (22) Jean-Francois, der Etatdirektor der Agentur, projiziert mit einem Overheadprojektor Folien an die Wand. (23) Nach ihm kommt Octave an die Reihe und erläutert ein Filmprojekt „anhand eines Storyboards in zwölf Bildern, das ein überbezahlter Illustrator fabriziert hat“. In dem Werbestreifen kommt ein Zitat vor aus Nietzsches letztem Werk *Ecce Homo*, was soviel heißt wie „Seht welch ein Mensch!“ und von Pilatus angesichts des gekreuzigten Jesu ausgesprochen worden ist. (25)

Die Anwesenden geben ihre Meinung zu dem Werbestreifen, wobei sie das nachplappern, was ihr Untergebener schon gesagt hat. Der Marketingdirektor Duler redet als letzter und hat eine ganz andere Meinung als alle anderen. (25) Octave verteidigt mit einer hochtrabenden, barock geschwollenen Rede seinen Werbeclip, woraufhin er von Duler lächerlich gemacht wird. Er begibt sich aufs Klo und beschließt sich durch das Schreiben eines Buches über seine Firma und die Werbebranche zu rächen. (26)

¹⁸⁷ Benajam: *Schriften I*, a.a.O., S. 397.

I.4: Octave ist der Meinung, dass die Menschen nur ein Ziel haben, nämlich „genug Geld zu verdienen, um wie die Werbung zu werden.“ Er möchte mit seiner Schrift keine Selbstkritik und keine öffentliche Psychoanalyse betreiben, wobei darauf hinzuweisen ist, dass eine Psychoanalyse durch den Ausschluss der Öffentlichkeit, bzw. Dritter gekennzeichnet ist. Beigbeder meint aber hier, dass er nicht möchte, dass sein Buch wie eine gelungene Psychoanalyse sei.

Der Ich-Erzähler Octave schreibt „eine Beichte, abgelegt von einem Kind des Jahrtausends“. Diese Beichte hat nicht nur einen erzähltechnischen, sondern auch einen religiösen Sinn. Denn Octave möchte damit seine Seele retten, bevor er sich aus dem Staub macht. Er fühlt sich im Sinne des Spruches von Lukas 14.15 als ein Sünder, der Buße tut vor 99 Gerechten, die der Buße nicht bedürfen. Außerdem will er nicht, dass sein Widerstand gegen die Werbeindustrie in Vergessenheit gerät. Er vergleicht die Werbeindustrie mit der Kollaboration während des 2. Weltkrieges, was im Kontext von Frankreich ein ziemlich starker Vorwurf sein dürfte. (27)

Man hat es mit einer besonderen Spezies zu tun, nämlich den ‚anonymen Managern‘, welche die Welt beherrschen, ihr Vokabular besteht aus Target, Strategie, Zielkorridor. Sie möchten den Markt erobern und besetzen, und fürchten feindliche Übernahmen und Kannibalisierung, bei welchem Stichwort wir uns an das Bukowskizitat von Seite 7 verwiesen sehen. Octave kritisiert an den Managern der Werbeindustrie ihr ‚Kriegsvokabular‘, von der Schokoriegelfirma *Mars*, welche nach dem römischen Kriegsgott benannt ist, weiß er zu berichten, dass man in dieser den 1. April als P4 S1 benamt, womit auf eine kriegstechnische Maßnahme verwiesen wird.

Die Werber kommen sich vor, wie Soldaten, die den 3. Weltkrieg führen. Doch diese Kritik allein reicht Octave noch nicht, er sieht die Werbung als Technik zelebraler Vergiftung und bemerkt, dass sie 1899 von einem A. Davis Lasker erfunden worden ist. Wieder ist es der Nationalsozialismus in Deutschland, welcher für einen Vergleich zu einer Kritik des Werbewesens herhalten muss: die Werbung ist von Goebbels zur Vollendung geführt worden. Dieser ist ein großer Texter gewesen, Slogans wie „EIN VOLK EIN REICH EIN FÜHRER“ oder „ARBEIT MACHT FREI“ würden das beweisen. Wir befinden uns in der **Werbebranche**, welcher der Held Octave angehört, ein Mitarbeiter von Marc Marronier, den wir bereits aus der zuvor entstandenen M.-M.-Trilogie kennen. Octave interpretiert alles **aus der Sicht seines Berufes**, wodurch er einen irgendwie besessenen Eindruck macht. Er sieht darüber hinaus keinen „Unterschied zwischen liquidieren und konsumieren“.

Der Held will die Dinge von innen verändern, was er als **Entrismus** bezeichnet, welchen schon **Trotzki** verfochten hätte, ebenso der italienische Philosoph und Freund von Pasolini Gramsci, darüber hinaus Tony Blair oder Daniel Cohn-Bendit. Was Beigbeder hier meint, kennen wir unter dem Stichwort: ‚der Gang bzw. der lange Marsch durch die Institutionen‘. Führte die 68er die Revolution zur Werbung, so führt heute **die Werbung zur Revolution**, wie es bei Octave der Fall ist, der zum **Revoluzzer und Systemkritiker** wird.

Es ist noch immer keine konkrete Situation geschildert worden, die unter diese Allgemeinheiten subsumiert werden könnte, denn er hört nicht einmal von fern die Rufe der Revolution. Es ist anzunehmen, dass die sich abzeichnende glorreiche Revolution nur in Octaves Kopf stattfindet. (28)

Der Held sieht sich als „eine Art liberale[r] Che Guevara“. Wir stoßen hier schon wieder auf einen ‚Namen der Geschichte‘, welche bei Beigbeder zu inflationärer Anwendung kommen. Die Namen der Geschichte zu gebrauchen anstatt des ‚Namen-des-Vaters‘ deutet laut Deleuze/Guattari darauf hin, dass es zu einer Desödipalisierung gekommen ist. Eine solche versucht andere Koordinaten der Identität zu erlangen als die der Identifikation mit einer Vaterfigur.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Siehe Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, a.a.O, S. 359: „... die Namen der Geschichte, und nicht der Name des Vaters ...“

Beigbeders Roman liest sich schwer trotz der einfachen Darstellungsweise wegen der vielen Namen und Begriffe aus der Werbebranche, die –ähnlich wie der Witz- viel mit wenig Worten sagen wollen-, aber wegen der damit einhergehenden Abwesenheit einer konkreten Story oder Fabel kommt es zu der zähflüssigen Lektüre, der Erzählfluss ist blockiert, es kommt immer wieder zu unfreiwilligen Unterbrechungen.

Der Held nimmt Kokain, masturbiert am Waschbecken, schluckt ‚Stilnox‘. Auch Houellebecq erwähnt namentlich die Beruhigungsmittel seiner Helden. Nur Stilnox-User scheinen zu wissen, was das bedeutet. Insgesamt kommt dadurch eine Problematik der Körperlichkeit ins Spiel, wenn der Mensch auf diese Art in seiner Qual verstummt. Er wacht um die Mittagszeit auf und bemerkt, dass er keine Frau mehr hat. Wie ist das geschehen? Der Erzähler spart elliptisch Ereignisse aus, beschreibt dafür sozialpolitische Strukturen, er erzählt bis jetzt keine Geschichte, berichtet Tatbestände und Sachverhalte: Kokain schnupfen, keine Frau mehr haben usw. Wir haben es mit der Dauer der Beschreibung zu tun, bei der die erzählte Zeit gleich Null ist.

Der Held will Gutes tun in seiner Umgebung.

Der Erzähler erzeugt durch solche Formeln bewusst Phrasenhaftigkeit. Die Gefahr der Wirkungslosigkeit eines ‚leeren Sprechens‘ wird heraufbeschworen, um solche kategorischen Imperative, die womöglich nicht aus ihm selber kommen, nicht wirklich sein Wunsch sind, sondern durch Suggestion, die Gesetzeskraft von Autorität, oder posthypnotische und werbepsychologische Verfahren in ihm manipulativ erzeugt bzw. untergejubelt worden sind, zu objektivieren und so die ‚Spreu vom Weizen‘ trennen zu können

Der Held Octave bekennt in seiner Beichte, dass er Gutes tun wollte in seiner Umgebung, was nicht gegangen ist, er ist daran gehindert worden und hat schließlich aufgegeben. Wollte man die bereits konstatierte Phrasenhaftigkeit trotz ihrer parodistischen Tendenzen aber doch ernst nehmen, würde man feststellen, dass die guten Absichten zwangsläufig bestraft werden und jeder sich im Verlaufe seines Lebens die Hörner abstoßen, das heißt einen Anpassungsprozess seines Idealichs an das Realitätsprinzip durchlaufen ‚müsse‘.

Derartige kann als Kennzeichen des klassischen Entwicklungs- und bürgerlichen Bildungsromans gelten und es wäre zu fragen, inwieweit der Erzähler, der in seiner Beichte beweisen möchte, dass er ‚ein Kind des [neuen] Jahrtausends‘ (siehe Seite 27) ist, noch in dieser Tradition steht. Ganz offensichtlich hat der Erzähler Lebens-Probleme. Er ist kokainsüchtig, hat Schwierigkeiten an seinem Arbeitsplatz und in seinem Privatleben. Diese Grenzsituation versucht er durch das Schreiben eines Romans in den Griff zu kriegen. Der zu schreibende Roman soll den Erzähler für die Kultur, mit welcher er in Differenz und Dissens geraten ist, in einer Art Rebirthing erneut erschaffen. Er trägt daher sublimatorischen, idealistischen, (um)erzieherischen Charakter. Der sublimatorische Charakter und Zweck von Literatur besteht darin, gleichzeitige Widersprüche aufzuheben und durch Schreiben aus der Welt, zumindest der sichtbaren Welt zu schaffen, und so Ideologie abzusondern. Dieses Konzept, welches Goethes Torquato Tasso durch die Worte: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide“ auf den Punkt zu bringen vermag, entstammt der Genieästhetik der nachaufklärerischen Epoche des Sturm und Drang und markiert eine epistemologische Schwelle, an der die Autonomie der Kunst sich immer stärker durchsetzt und der Triumphzug des Individualismus mit all seinen Konsequenzen beginnt.

Der Held Octave sieht sich als Monster, was er gerne wäre, aber nicht wirklich ist. Diesen Mangel zu beheben, kommt ihm das Kokain, sein massenmanipulatorischer Beruf, und sein schriftstellerisches Genie zu Hilfe, welche dazu angetan sind, die magische ‚Allmacht der Gedanken‘ zu beleben.

Octave weiß: „dass nichts sich ändern wird ... es ist zu spät. Gegen einen allgegenwärtigen, virtuellen und unverletzlichen Gegner kann man nicht kämpfen ... Am besten wäre es einfach zu verschwinden wie Gauguin, Rimbaud oder Castaneda. Auf eine einsame Insel ... Marihuana im Garten zu pflanzen und darauf hoffen, dass man stirbt, bevor die Welt

untergeht. Die Marken haben den World War III gegen die Menschen gewonnen. Das Besondere am Dritten Weltkrieg ist, dass ihn alle Länder *gleichzeitig* verloren haben.“¹⁸⁹ (29f)

I.5:

Octave hat 12 Tassen Kaffee getrunken, die er wieder erbricht. Dann hat er sich „eine Linie [Kokain] reingezogen, um wieder ins Lot zu kommen.“ Er geht zum Meeting zurück. Er arbeitet für eine Firma namens Madone. Er hat noch ein paar Werbeclips in petto. Unter anderem werden in dem einen Baudelaire-Gedichte rezitiert, die durch Judogriffe und ähnliches eine Bekräftigung erfahren. Die beiden anderen sind ebenfalls ‚intellektuell überspannt‘. Der Chef verhöhnt die Unangemessenheit solcher Ideen der Kreativen, zu denen sich Octave zählt, für die Zielgruppe der zu verkaufenden Ware, in diesem Fall ist es ein Joghurtprodukt. (31f)

Der Direktorchef wird von Octave lächerlich gemacht, weil er den Kaufmann in Vesoul mit der Shakespearetragödie: *Der Kaufmann von Venedig* verwechselt. In letzterer geht es, was nicht erwähnt wird, um einen reichen Juden, dem seine Geldgier zum Verhängnis wird. Wir möchten ergänzen, dass die Kritik der Cultural studies letzteres Shakespearedrama mittlerweile als rassistisch einschätzt. Der Direktor kontert durch das Argument von Sachzwängen. Durch eine scholastisch-sokratische Argumentationsführung blamiert Octave den Direktor. (32) Sein Mitarbeiter „Jean-François erlitt einen Hustenanfall.“ (33) Octave vergleicht Dulers Strategie mit Goebbels Idealen der perfekten Propaganda. Duler beruft sich auf seine Zielvorgabe. Er muss in einem Jahr 12 000 Tonnen Joghurt loskriegen. Er macht Octave wegen dessen Verwendung des Nietzsche-Zitates lächerlich: „Und das mit dem *Ecce Homo* ... also mir brauchen sie es nicht zu erklären, aber die breite Masse denkt da doch an warme Brüder!“ (33) Duler verlangt ein Rewrite und gibt die oberste Maxime seiner Art Assassinenordens zum Besten: „Verkaufen Sie die Leute nicht für blöd, aber vergessen Sie nie, dass sie es sind.“ Octave protestiert und demaskiert solches als Beschwörung des Faschismus und Subvertierung der Demokratie. (33) Duler hält dagegen, dass er nur Joghurt verkaufen und keine Revolution machen will. Er sucht den Grund für Octaves Empörung in dessen Misserfolgen als Diskothekenbesucher. Jean-François versucht zu vermitteln. Sein Untergebener spricht sich gegen Octaves Werbespot aus. Octave zeigt Dulers Selbstwiderspruch in dessen „Unique Selling Proposition“ (34) auf. Jean-François gibt Octave ein Zeichen, sich zu mäßigen. Der Ich-Erzähler Octave spricht den Leser mit „Sie“ an, um sein Verhalten, welches von einem ‚männlichem Protest‘ gekennzeichnet ist, zu rechtfertigen. (34)¹⁹⁰

¹⁸⁹ Hier haben wir das entscheidende Stichwort. Wenn alles gleichzeitig geschieht, gibt es keine Geschichte, keine Vergangenheit und Zukunft mehr, es herrscht ewiges Jetzt, Ewigkeit. Ergänzt werden müssen diese Überlegungen dadurch, dass das Ende der Geschichte, bzw. die Posthistorie vielleicht noch nicht den paradiesischen Zustand bedingt, sondern erst die Zwischenzeit vor diesem, und das wäre die Endzeit, die Zeit der Apokalypse, das Jüngste Gericht. Ein solches Konzept bleibt aber weiterhin einer eschatologischen Zeitmodellierung bzw. Entwicklungslogik verhaftet.

Interesse verdient unter anderem der Gedanke, dass es sein könnte, dass die Technik keine Veränderung mehr zulässt. Wir möchten auf die ‚Ausstiegsträume der Manager ins Paradies einer Insel‘, auch Houellebecq spricht von der ‚Möglichkeit einer Insel‘ hinweisen. Solches ist nur in einem kapitalistischen, globalisierten System möglich, in dem man in sehr kurzer Zeit genügend Reichtum erwerben kann, um von diesem bis ans Ende der Zeiten ein luxuriöses Leben bestreiten zu können. Aber auch das berühmte postmoderne ‚Verschwinden des Menschen‘ wird dadurch problematisiert.

¹⁹⁰ Der ‚männliche Protest‘ ist im Sinne Freuds ein ataktisches Verhalten, bei dem Männer in einer Situation, die ‚weibliche Passivität‘ und Unterordnung verlangen würde, mit ehrenwerten, rationalen, männlichen Gründen gegen irgendwelche Allerweltsungerechtigkeiten ‚protestieren‘ und so sich selber schädigen, indem sie den Ast, auf dem sie sitzen, absägen. Männlicher Protest ist für Freud ein Zeichen für unaufgearbeitete, unbewusste homosexuelle Konflikte und Fixierungen.

Um sein palastrevolutionäres Verhalten vor sich selber zu rechtfertigen, ist Octave sogar gezwungen, eine Position einzunehmen, die ihm leicht das Etikett eines guten, megalomanischen Paranoikers einbringen könnte, der, um sich zu rächen, Bücher schreibt: „Dieses Meeting [eben mit Duler] ist bedeutender als das Münchener Abkommen.“ (35) Das Münchener Abkommen wird übrigens noch einmal zitiert und muss zu einem Vergleich auf dem Schlachtfeld der ‚battle of sexes‘ dienen.¹⁹¹ (35)

Octave entschuldigt sich noch einmal bei Duler und begibt sich auf die Toilette, weil er spürt, dass er gleich Nasenbluten bekommen wird. Mit seinem Blut schreibt er auf sämtliche Wände ‚Pigs‘ und verschwindet. (37)

I.6: Der Geschäftsführer der Agentur, der Philipp heißt, ist in Octaves Büro, er trägt ein rosa kariertes Hemd, welches Octave als „Vichy-Karo“ (38) decodiert. Vichy ist eine Anspielung auf die Vichy-Regierung, welche während des II. Weltkrieges mit den Deutschen kollaborierte. Philippe spricht Octave auf seine morgendliche Verfehlung bei Duler an und empfiehlt ihm kreative Pausen. (38) Octave bittet um seine Entlassung. Philippe lehnt ab, weil er Octaves Hilfe nicht entbehren kann. Octave rechtfertigt sich. Es wird ein gewisser Charlie, womöglich der Computerspezialist der Abteilung, genannt.

I.7: Octave ist mit Marc Marronnier bekannt, der auch ein ‚Kreativer‘ ist. (40) Octaves „offizieller Titel ist Texter/Konzeptioner“ (42).

I.8: Octave ist „jetzt bei vier Gramm Koks pro Tag.“ (45) Er hat einmal „eine schwangere Kontakterin im Flur [seiner Abteilung] beim Weinen ertappt.“ (46) Octave trifft Marc Marronnier, welcher der Creative Director der Konkurrenzfirma Rosse, ist und den wir Leser bereits aus oben besprochenen beiden Büchern von Beigbeder: *Memoiren eines Sohnes aus schlechtem Hause* und *Ferien im Koma* her kennen. Es handelt sich also in der *Écriture* von Beigbeder um Fortsetzungsromane. Ähnlich wie in Fernsehserien treten Personen der einen Serien in anderen Serien auf. Octave Parango wird uns im späteren Roman *Der romantische Egoist* wieder begegnen. (46) Marronnier spricht Octave auf den Zwischenfall bei Madone an. (51) Octave rechtfertigt sich. (52) Marronnier empfiehlt ihm zu kündigen. (53)

Nach Kapitel I.9 folgt noch „eine Seite Reklame“. (57ff)

Es beginnt der Teil „II/Du“ mit einem Motto von Marcel Proust, welches die Reklame verteidigt.¹⁹² (61)

¹⁹¹ Im Münchener Abkommen ist die Tschechoslowakei von den Europäischen Großmächten an Hitler ‚verkauft‘ worden, um des lieben Friedens willen. Die nachgiebige Haltung gegenüber Hitler bestätigte nur seine Kriegspläne. Dass Octave mit Ereignissen aus der Historie seine Situation vergleichen muss, deutet auf einen Bezug zwischen Dichtung und Geschichte hin. Da im Leben des modernen Menschen ‚nichts mehr passiert‘, ist das Individuum in der Literatur darauf verwiesen, die kollektiven Ereignisse, welche die Historie beschreibt, heranzuziehen, will es überhaupt noch etwas erzählen bzw. seine Situation bestimmen. Es ist kaum mehr möglich über seine Erfahrung durch Erzählungen zu berichten. Dies wird sehr schön in dem Aufsatz von Walter Benjamin: *Der Tod des Erzählers* dargelegt. Der Mensch ist gehalten, will er im Zeitalter der traumatisierten Erfahrung dieser noch innezuwerden, statt von der eigenen, ganz privaten, persönlichen Geschichte, seinem ‚Familienroman‘ und vom ‚Namen-des-Vaters‘ zu sprechen, die kollektive ‚Geschichte zu delirieren‘ und die ‚Namen der Geschichte‘ zu nennen.

¹⁹² Proust scheint die Bedeutung der Reklame für die Kunst geahnt zu haben. Mit der Photographie ist das Kunstwerk technisch reproduzierbar geworden. Der Akzent seiner Rezeption verlagert sich vom Kultwert auf den Ausstellungswert. In der Reklame ist der Ausstellungswert alles. Der Siegeszug des Ausstellungswertes in der Kunst führt zu ganz neuen Funktionen von Magie wurde, das dieser. „Wie nämlich in der Urzeit das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Kultwert lag, in erster Linie zu einem Instrument der Magie wurde, das man als Kunstwerk gewissermaßen erst später erkannte, so wird heute das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, von

II.1: Sophie ist weg. Der vom personalen Erzähler in einem Inneren Monolog in der Du-Form angesprochene Held langweilt sich am Wochenende. Der Held sieht Fernsehen und zieht sich sein Koks rein. (63) Er hat den Koksschnupfen und denkt darüber nach, wie seine Kokainsucht begonnen hat. „Dann wurden die Freunde deiner Freunde zu deinen Dealern. Dann starb einer von ihnen an einer Übedosis, der andere endete im Knast.“ (64) Seit er allein lebt, onaniert der Held vor Videokassetten. Er hat Sophie verlassen, als sie ihm mitgeteilt hat, dass sie schwanger sei. Er hat dies folgendermaßen vor ihr gerechtfertigt: „ich kann einfach nicht glücklich sein.“ (65f) Er begibt sich ins Freudenhaus. (66) Er geht nachhause und wirft ein Lexomil ein, um „Sophie für ein paar Stunden zu vergessen.“ (67)

II.2: Es ist Montagmorgen. (73) Jean-Francois, der Etatdirektor von Madone, schaut bei ihm vorbei. Charlie schaut bei Octave vorbei. „Er hat eine Frau und zwei Kinder; ... nickt, während er seinen Joint baut.“ (74) Beide kreieren ein neues Skript, das Octave am nächsten Morgen Marronnier zeigt, der es als unverkäuflich einstuft. Marronnier bittet Octave wie bereits Philippe darum, dass er „die Örtlichkeiten unserer hochverehrten Kundschaft nicht wieder mit Graffiti à la Charles Manson verzierst.“ Nach Manson ist die Manson-Family benannt, die für einige Morde in den USA 1969 verantwortlich gewesen ist. Manson, 1934 geboren, genießt Kultstatus. (75f)
Octave ruft Jean-Francois an und fordert mehr Zeit. (76)

II.3: Octave frühstückt allein. (77) Er fährt in den Bois de Boulogne, „um eine präserfreie Fellatio zu kaufen.“ Das heißt, er ist soviel wie lebensmüde, weil er Aids riskiert. Er schreit nach seinem Rausschmiss, aber niemand hört ihn. (78) Octave sieht inzwischen aus wie ein Penner und bekommt einen Brief, in dem ein Photo von seiner Tochter ist. (83)

II.4: Jean-Francois kommt bei Octave im Büro vorbei.

II.5: „Du rufst Tamara an, dein Lieblings-Callgirl.“ (89) „Tamara ist die Nutte, die du nicht fickst.“ (90)

Sie will nur sein Geld. „An manchen Abenden hast du 3000 Mäuse springen lassen, nur um sie im Regen zu küssen, und das wars wert.“

II.6: Es ist „Pre-Production-Meeting“. (93) Duler ist dabei. Er gibt sein Go für die Werbeclips. (99) Charlie hat ein Essen bei Apicius gewonnen. (101) Philippe glaubt eine Neue vor sich zu haben, aber es ist nur Monique, die bereits seit fünf Jahren in der Firma arbeitet. (101)

II.7: Octave hat 17 Kilo abgenommen. (102) Er bricht in Tränen aus wegen der Tatsache, dass er bald Vater werden wird. (106) Sein Drogenkonsum hat sich erhöht: „Du bist so zugekokst, dass du deinen Wodka durch den Strohalm sniffst. Du fühlst den Kollaps kommen ... Du hast den ganzen Eisbehälter auf den Fußboden entleert. Du rutscht aus und liegst plötzlich auf zehn Zentimeter Schnee ... Du schluckst das Blut, das dir aus deiner Nase direkt in die Kehle rinnt. Du hast gerade noch die Zeit, über dein Handy den Notarzt zu rufen, bevor du das Bewusstsein verlierst.“ (106f)

denen die uns bewusste, die künstlerische, als diejenige sich abhebt, die man später als eine beiläufige erkennen mag.“ (Benjamin: *Das Kunstwerk* ... in: *Schriften I*, a.a.O., S. 376.) Die intermediale Verbindung von Reklame und Kunst zeigt deren **Warewerden**. Proust begrüßt diesen Prozess womöglich darum, weil er das Kunstwerk seiner Funktion als magisches und theologisches Instrument entreißt. Beigbender möchte hingegen, dass der Begriff des Kunstwerks im Prozess seiner **Funktionsänderung** nicht liquidiert wird.

Der Hauptteil „III/ER“ trägt als Motto ein Zitat aus einem 1974 erschienenen Text von René-Victor Pilhes mit dem Titel: *L'imprécauteur*:

„Aber es war die Zeit, da die reichen Länder, gespickt von Industrien und mit Geschäften voll gestopft, einen neuen Glauben gefunden hatten ... aus der Welt ein einziges ungeheures Unternehmen zu machen.“ (113) Dies ist eine sehr schöne Definition dessen, was wir heute mit dem Begriff ‚Globalisierung‘ sagen wollen. Man beachte, dass es sich dabei um ein Buch aus dem Jahre 1974 handelt. Auf der anderen Seite beschwört man mit solchem in der Art von Verschwörungstheorien einen ‚großen Anderen‘, der nicht existiert. (Žižek).

III.1: Octave ist „umgezogen, von einem Nobelappartement in eine Nervenheilanstalt.“ (115) „Sophie ist nicht zu Besuch gekommen. Ob sie überhaupt von seiner Einlieferung wusste?“ (116) «Als ich klein war, war 2000 noch Science-Fiction. Jetzt ist es letztes Jahr – ich muss erwachsen geworden sein.»“ Wir befinden uns also zur Zeit des Geschehens im Jahr 2001. Die Nervenheilanstalt befindet sich in Meudon. (118)

III.2: „Für sein meisterliches Comeback hat Octave das Seminar in Senegal abgewartet ... «Motivationsseminar». 250 Personen [seiner Firma] werden per Bus zum Flughafen Roissy verfrachtet ... Odile ist während Octaves Abwesenheit als Text-Praktikantin eingestellt worden.“ (120)

III.3: „Das Flugzeug ist voller Werber (124) Das Unternehmen ist gelandet (125) Nach der Ankunft im Hotel löst sich das Unternehmen auf ... Octave kommt nach, bestellt eine Flasche Gordon's und nimmt einen Zug aus einem Ganja-Joint ... Der Touristenkomplex von Saly umfasst fünfzehn Hotels, die unter höchster Bewachung der senegalesischen Armee stehen. (126) Afrika hat sich verändert seit Hemingways Safaris ... Hier ist der ideale Ort, um das kapitalistische Personal neu zu motivieren: Auf dieser vom Virus [Aids] und von der Korruption zerfressenen, von absurden Kriegen und ständigem Völkermord zerrissenen Erde fassen die kleinen Angestellten wieder Vertrauen zu dem System, von dem sie leben.“ (127)

III.4: „Die Motivation läuft auf vollen Touren. Morgens versammeln sich alle zu Selbstbefriedigungssitzungen, auf denen die Bilanzen schönerechnet werden ... Nachmittags findet eine Übung in konstruktiver Selbstkritik statt, bei der untersucht wird, wie man die Produktivität im Merchandising verbessern könnte. (128) ... Big Boss Philippe und Marc Marronier nehmen ihn [Octave] gelegentlich zur Seite, nach dem Motto: Wir sind froh, dass du da durch bist [durch seine Rebellenphase], und werden keine Silbe mehr darüber verlieren, weil wir moderne und coole Chefs sind; wir lächeln betroffen und verständnisvoll über deine Späße, und dafür kündigst du nicht, okay? Was Philippe aber nicht daran hindert, Octave noch einmal eindringlich ins Gedächtnis zu rufen, wie wichtig ein Erfolg des Maignette-Spots für die guten Beziehungen der Agentur zum Madone-Konzern sei ... Octave hat seine Verweigerungshaltung aufgegeben, aber er will sich auch nicht erniedrigen; na sagen wir, er ist etwas reifer geworden. Und jetzt wird er auf einmal richtig böse: «Und warum soll ein Rhabarbermädchen [Arabermädchen] nicht in die Rolle [des Werbespots] passen? Musst du genauso nazistisch sein wie unsere Kunden? (129) ... Wer soll denn etwas gegen den Rassismus und die Geschichtsfälschungen der globalen Kommunikation sagen, wenn du, Philippe, der Big Boss, deinen Mund hältst?» (129) „Aber Philippe ist schon lange abgehauen. Er will sich nicht dazu hinreißen lassen, die Hand zu beißen, die ihn füttert.“ (134) ... „Er [Octave] ruft Tamara an, seine platonische Nutte, und denkt dabei an Sophie, die Mutter seines Kindes, das er nie zu Gesicht bekommen wird.“ (135)

[Octave sagt am Telefon zu Tamara: Ich bin] «In Senegal. Du fehlst mir. Ich lese gerade die ‚Ausweitung der Strichzone‘ [gemeint ist aller Wahrscheinlichkeit nach Houellebecqs Roman: *Ausweitung der Kampfzone*].» (136) „Unter einer Kokospalme frönt Octave

hingebungsvoll der Langeweile; (137) Octave hält den Mund und nickt. Er weiss sehr gut, dass es nicht das Image der Rosse [ihrer beider Werbefirma] ist, das seinen CD [Creative director] umtreibt, sondern der Chefsessel, der sich gerade in einen Schleudersitz verwandelt ... An diesem Abend liegt Kündigung in der senegalesischen Luft, und Octave drängt sich der leidige Eindruck auf, dass es in diesem Spiel nicht einmal um seine eigene geht.“ (139)

III.5: „Für den zweiten Abend [in Senegal] hatte der Zeremonienmeister eine Expedition in den Busch vorgesehen ... Nach dem Abendessen gab es einen Wettkampf im senegalesischen Ringen zwischen Seminaristen ... und falschen Stammeskriegern ... Der hinreißende Anblick Marc Marronniers, wie er im Känguru-Slip über den Lehm Boden rollte ... (140) ... Octave schwebte und redete vor sich hin. (141) ... Aber schon kreuzten die entblößten Tipps auf und Odile ... sie ließen ein Marihuana-Pfeiffchen kreisen. (142) ... Dann wurde es Nacht und wieder Tag und es gab ein Barbecue mit am Spieß gegrillten Langusten. Wer redet da von Entkolonialisierung? Nichts kolonisiert mehr als die weltweite Werbung ... (143) Octave weiss, dass am Montag Schluss sein wird mit dieser Lüge ... Charlie haut Octave in den Rücken, der gibt ihm seinen Joint ... Charlie macht einen Zug und bekommt einen Hustenanfall. Octave hat sich totgelacht. (144) ... Das Motivationsseminar beginnt mit einer kollektivistischen Utopie: Auf einmal sind wir alle gleich, die Sklaven duzen die Herren, die soziale Orgie kann beginnen. (145) ... Dann benutzt unser braun gebrannter Valmont [ein Herzensbrecher aus de Laclos' *Gefährlichen Liebschaften*] Odiles Rücken als Schreibunterlage für eine Karte an Sophie: «... würdest du bitte die Güte haben, mich vor mir selbst zu retten? Sonst stecke ich die Füße ins Wasser und die Finger in die Steckdose. Es gibt etwas, das schlimmer ist, als mit dir zu sein: ohne dich zu sein ...» (147) ... Mit Sophie war es anders. Er machte ihr weis, dass er sich ernsthaft für sie interessierte ... Er liebte sie, weil sie verheiratet war ... Er liebte sie auch, weil er verheiratet war ... (148) ... Octave war so verliebt, dass sein Körper sofort rebellierte, wenn er von ihr getrennt war. (150) ... Octave nahm Odile mit auf sein Zimmer; sie schwankte. Er legte sich aufs Bett. Sie rannte ins Bad, er hörte, wie sie sich übergab ... Als sie sich auszog, stellte er sich schlafend ... (151) ... [Man befindet sich mittlerweile auf dem Rückflug.] Der Rest des Fluges wird genutzt, um über die wenigen Essensmarken zu meckern. Octave versucht, immer lauter zu lachen als alle anderen ...“ (152)

III.6: „In einem Flugzeug, das genau in die entgegengesetzte Richtung flog, las Sophie ein paar Tage später Octaves Karte und fand sie nicht besonders. Sie war von ihm schwanger, liebte ihn aber nicht mehr. Seit einem Monat betrog sie ihn mit Marc Marronnier. Der hatte beschlossen, seinen Aufenthalt in Senegal zu verlängern, wo sie ihn treffen wollte. Anfangs hatte sie Folterqualen gelitten. Jemanden zu verlassen, den man liebt und dessen Kind man im Bauch trägt, erfordert ... untermenschlichen Mut ... Dann wollte sie sich rächen. Ihre Liebe hatte sich in Hass verwandelt, und so rief sie Octaves Chef wieder an, für den sie vor ein paar Jahren gearbeitet hatte. Er lud sie zum Mittagessen ein, und sie brach am Tisch des Quai Ouest weinend zusammen. Marronnier hatte sich gerade von seinem letzten Model getrennt, also passte ihm das ganz gut in sein Gefühlstiming ... Octave rief Sophie auf ihrem Handy an, als Marc schon mit ihr füßelte. (153) [Sophie redet kurz mit ihm.] Sie legte auf, schaltete das Gerät aus und ließ sich über dem halb festen Schokoladenmark [von Marronnier] küssen. Am nächsten Tag wechselte sie ihr Handy ... Octave wusste nichts von ihrem Verhältnis mit Marc, doch er hätte sich glücklich schätzen können: Von seinem Arbeitgeber Hörner aufgesetzt zu kriegen kam einer indirekten Kündigung gleich. Sophies Flugzeug stürzte auch nicht ab. Marronnier erwartete sie am Flughafen von Dakar ... Am meisten ärgerten sie sich darüber, dass sie wie eine schlechte Sitcom [Situationcomedy, US-amerikanisches Genre im

Bereich der Fernsehsendungen, wird meist als Fernsehserie ausgestrahlt¹⁹³] hießen: «Marc und Sophie». Deshalb aber haben sie nicht beschlossen, sich umzubringen. Oder?“ (154)

Hauptteil „IV/WIR“ ist mit einem Motto von Theodore Kaczynski versehen. (159)

IV.1: „Marcs Selbstmord hat uns alle schockiert ... Wir waren auf dem Begräbnis eines Provokateurs, sahen den Sarg ins Loch sinken und hofften, das wäre bloß seine letzte Finte. (161f) Es gab sogar einen Sarg mit echter Asche drin (Charlie hat sogar eine Hand voll in seine Tasche gesteckt). Und wir weinten echte Tränen.“ (162)

IV.2: „Ein paar Tage später, South Beach, Miami. (164) Charlie und ich stehen im Meer und telefonieren drahtlos. Wir fahren in riesigen Jeeps über den Strand. Trotz Marronniers Tod haben wir den Dreh für Maigrette nicht abgesagt. (165) Abendessen mit ein paar Models.“ (168)

IV. 3: „Um sechs Uhr früh raus, um im schönsten Licht drehen zu können. Wir haben ein Milliardenrshaus in Key Biscayne gemietet. (170) Alle verlieben sich in Tamara [Octaves Model-Bekanntheit]: Sie bekommt schließlich 10 000 Euro pro Tag, um diese chemische Reaktion beim Mann hervorzurufen. (171) «Hör mal, Octave, ich muss dir was sagen. Es wird große Veränderungen geben in der Agentur.» ... «Wir spielen da unten Dadadirladada, und unser hoch geschätzter Kontaktmann [Jean-François] ist in New York, stell dir vor, und verlangt von den obersten Instanzen der Rosse Philippes Posten.» (172)

Charlie kaut an einem Nagel und sieht nicht nach Lügen aus ... «AGENTURCHEF??» (173) «Scheiße, dann hat Marc sich umgebracht, weil er wusste, dass der kleine Kläffer ihn rausschmeißen will?» (174)“

IV.4: „Man könnte wirklich denken, Tamara hätte ihr ganzes Leben lang Theater gespielt- ... (175) «Worte, Worte, nichts als Worte», erwidert Tamara [als ihr Octave seine Liebe gesteht]. (177) Tamara bezaubert die ganze Truppe. (180) Tamara möchte sich ein Haus in Marokko kaufen, sie hat ihre Tochter, die keinen Vater hat, dort bei ihrer Mutter gelassen. Sie sagt zu ihrem Verehrer: «Hör mal, Octave, du solltest zu deiner Verlobten zurückgehen und dich um dein Kind kümmern. Sie hat dir das schönste Geschenk gemacht – nimm es doch an.» (181)“ Octave wehrt sich gegen diese Vorstellung.

IV.5: „Der Dreh ist vorbei. Wir haben in drei Tagen mal eben drei Millionen Francs (500 000 Euro) verpulvert. (185)“ Die Werbergemeinschaft beschließt den gedrehten Spot auf einem Werberfilmfestival in Cannes zu zeigen. „Wenn wir einen Löwen ernten, wird Duler gezwungen sein, uns Beifall zu klatschen. Marronnier hätte diese Ergebenheit zu schätzen gewusst. Wir können ruhigen Gewissens nach Paris zurückfliegen und seinen noch warmen Sessel einnehmen. Aber Charlie reicht das nicht ... Nach dem Abschlussfest im Liquid schleppt er uns mit auf ein bedauerliches Abenteuer, von dem ich hier leider berichten muss.“ (186) An dieser Stelle erleben wir einen sogenannten ‚Cliffhanger‘.

IV.6: „Und dann gingen wir, Tamara, Charlie und meine Fresse, durch die Straßen von Miami Vice, auf der Suche nach einem Repräsentanten des weltweiten Aktienariats. (187) Endlich schellt Charlie am Tor einer prächtigen Villa im marokkanischen Stil.“ (188) [Charlie:] „«Wir knebeln sie. Tamara, dein Tuch!» (189) Ich [Octave] schreibe die Predigt [die eine Anklage des weltweiten Aktienariats ist] mit, die Charlie der Mumie [gemeint ist das Opfer, eine ältere Frau, zu der die drei in die Wohnung gedrungen sind], die er auf ihrem scheußlichen Sofa bereitet, angedeihen lässt.“ (190) „Tamara, die solche Ausrutscher anscheinend gewohnt war, verzog keine Miene. Nachdem sie der Alten den Puls gefühlt, das heißt, ihr Ableben

¹⁹³ Aus <http://de.wikipedia.org/wiki/Sitcom>; Abrufdatum: 17.04.2009

festgestellt hatte, fing sie an, umsichtig und so schnell wie möglich die Schäden zu beseitigen ... «Na ja, auch wenn es Spuren gibt, uns kennt hier ja doch keiner.» Über den letzten Satz mussten die Wachmänner, die die verschiedenen Sicherheitsmonitore beobachteten, herzlich lachen (einer von ihnen stammte aus Haiti und sprach fließend Französisch); das Lachen verging ihnen allerdings, als sie feststellten, dass Mrs. Ward einem Angriff zum Opfer gefallen war und sie einen Bericht für das Miami Police Department verfassen mussten. (193) ... Am nächsten Tag, auf dem Rückflug nach Paris ... sagte mir Charlie, dass er die Ernennung zum CD annehmen würde ... Und so war ich an einem Tag zum Creative director der Agentur und zum Komplizen eines Mordes geworden.“ (194)

IV.7: „Zurück in Paris fanden wir in unseren Rechnern folgenden E-Mail-Rundbrief an alle Mitarbeiter von Rossery & Witchcraft International vor: ... Mit großer Freude und stolz teile ich ihnen die Berufung von Jean-François zum Geschäftsführer von Rossery Paris mit. Philippe Enjevin wurde zum Director Europa mit dem Titel Chairman Emeritus befördert. (195) ... Jean-François legte Wert darauf, die französische Kreativdirektion zu erneuern durch die Nominierung von Octave Parango und Charlie Nagoud anstelle von Marc Marronnier, dessen tragisches Ableben alle Freunde und Kollegen schockiert hat. (196) Mit den freundlichen Grüßen Edward S. Farringer Jr. Dieses Arschloch von Charlie hat in unser beider Namen zugestimmt, eine Woche vor dem Dreh. Ich brauchte nur noch ein paar Papiere unterschreiben.“ (197)

Der Hauptteil „V/Ihr“:

V.1: „Als Sieger in die Rosse zurückzukommen ist ein ganz komisches Gefühl. Erst ist einmal die Agentur umgezogen. (205)

V.3: Dann das Festival in Cannes ... (212) ... Die Shortlist ist die Jury-Auswahl der 100 besten Werbefilme der Welt (aus 5000 Bewerbungen). Und ihr seid dabei, mit eurem «Maigrette. It's so good when it comes in your mouth».“ (217)

V.4: „Und jetzt versetzt euch bitte mal in die Lage von Kommissar Sanchez Ferlosio, 53 ... Ein internationaler Haftbefehl flattert per E-Mail auf euren Tisch, mit einem Real Video im Anhang. Doppelklick auf das Icon, und schon seht ihr in Schwarzweiß aus einer Villa drei Franzosen kommen, die ihr kaltstellen sollt. «Glaubst du, dass die aufzeichnet?» - «Nein, das

ist bloß eine Gegensprechanlage.» - «Na ja, auch wenn es Spuren gibt, uns kennt hier ja doch keiner», hört ihr, bevor sie mit Steinen in der Hand auf die Kamera zugehen. Mühsam entziffert ihr die englische Botschaft unter dem Titel «First Degree Murder Prosecution» (immerhin) ... Die Namen der drei verdächtigen Franzosen flimmern über euren Bildschirm, und bei den Berufsangaben wird euch klar, wie sie gerade auf euch zukommen und das ausgerechnet jetzt mitten im Festival. Ihr trauert den langsamen, umständlichen Zeiten eures Metiers hinterher und nehmt den Hörer ab, um euch von den Grandhotels an der Croisette die Listen der Anmeldungen durchgeben zu lassen.“ (223)

Die Gangsterjagd auf Charlie, Octave, und Tamara ist eröffnet, aber es kommt vor der Festnahme erst noch zu einigen Rückblenden. „Sie [Sophie, die angehende Mutter von Octaves Kind] brauchte nur den Kopf zu drehen und verdrehte den Männern den Kopf ... Sophies Parfum, anfangs, als sie noch spielte mit ihrer Macht über dich [Octave], mit halb geöffneten Lippen schmollend wie in einer Anzeige für Carolina Herrera. Dabei fällt dir ein, dass ihr ohne Kondom gevögelt habt ... Gestern Morgen, als ihr [Tamara und Octave] die aus Amsterdam mitgebrachten halluzinogenen Pilze namens Psillos [Psilocybin] gegessen hattet (je 4 Köpfe und 3 Stiele), nahmen eure Gespräche eine ganz neue Wendung. (226) ... Erst am nächsten Tag hat Tamara dir eröffnet, dass sie dich für immer verlässt ... «Mit wem?»

«Mit Alfred Duler [der Kreis schließt sich] ...»

«Und was willst du mit deiner Tochter machen? Lässt du sie in Marokko?»

«Aber nein, Alfred ist einverstanden, sie wieder nach Frankreich zu holen ... er will, dass wir heiraten ... Ich komme unter die Haube und werde richtig bürgerlich ... Ich hätte dich auch gern als Trauzeugen gehabt, aber Alfred möchte das nicht, er ist sehr eifersüchtig auf meine Vergangenheit.» (228)

«Und du willst gar nicht zur Verleihung der Löwen mitkommen?»

«Alfred hält nicht viel davon ... er ist ziemlich besitzergreifend, und ich möchte ihn lieber nicht verärgern.» ...

«In der Morgenröte des dritten Jahrtausends ...» Sie wurde solange angekündigt, dass es ein merkwürdiges Gefühl ist, sie nun zu sehen (229) Du betrachtest das Ultraschallbild von Sophie, das mehr und mehr verschwimmt, aber du zuckst nicht mit den Lidern, du lässt die Augen offen, bis deine Wangen nass sind.“ (230)

V.6: „Der Saal [in Cannes auf dem Festival] ist knallvoll ... Die Stunde eures Ruhmes hat geschlagen ... im Saal sind 6000 Leute, man ruft euch vielleicht auf die Bühne, wenn ihr die Auszeichnung kriegt ... (234) Ihr kämmt euch noch einmal mit den Fingern die Haare, und die kreativsten Clips der Welt ziehen an euren Augen vorbei: unglaubliche Delirien über Cornflakes [usw.] ...«the winner is ... Maigrette – The Nymphomaniac by Rosserys & Witchcraft France!» (235) ihr schickt euch gerade an, Enrique, dem Regisseur, zu danken ... sowie der schönen Tamara ... da haben sie euch erwischt. Drei Polizisten packen euch vor den Augen des gesamten internationalen Berufsstand, und Sanchez Ferlosio höchstpersönlich legt euch die Handschellen an wegen Mordes an Mrs. Ward in Coral Gables, Miami District, Florida State.“ (236)

V.7: In einem Brief von Sophie ist zu lesen: „Wenn ihr das lest, bin ich tot ... weil ich anderswo bin, an einem Ort, den ich nicht besser kenne als ihr, aber kennen werde, wenn ihr diese Zeilen lest. Der Tod wird uns trennen. Das ist nicht traurig, nur dass ich, die Tote, und ihr, die ihr diesen Brief lest, auf verschiedenen Seiten einer unüberwindlichen Mauer stehen und trotzdem miteinander reden können.“ (237) Ihr starrt euch feindselig an, Sophies Eltern und du ... jetzt wo Sophie nicht mehr da ist ... Schließlich sind sie doch zu Besuch gekommen ins Gefängnis von Tarascon, zu dir, Octave, dem Rabenvater, der bei Familienfesten stets von oben herab behandelt wurde ... «Sie hat die Nachricht aus einem senegalesischen Hotel per E-Mail übers Internet geschickt. Und du hast nichts von ihr gehört seit ...» «Seit unserer Trennung? Nein. Und ich habe es oft genug versucht.» Den Schlag verzeihst du ihr nicht. Als Marronnier sich umgebracht hat, war sie in Senegal ... Haben sie sich gemeinsam vom Acker gemacht? Was hat sie mit ihm dort getrieben? Verdammt, es ist hart genug, wenn man erfahren muss, dass man *cornuto* [Hahnrei] ist, aber wenn man es postum erfährt und im Knast ... (238) Wenn eine Schwangere [gemeint ist Sophie] sich umbringt, macht das zwei Leichen zum Preis von einer, wie bei einem Waschmittelsonderangebot.“ (239)

Der Schlussteil „VI/Sie“ trägt als Motto ein Zitat aus dem berühmten Roman von J. D. Salinger: *Der Fänger im Roggen*, 1951. In diesem wird die Möglichkeit von „fabelhaften Reisen“ nach dem Collegebesuch bezweifelt. (245)

VI.1: „Sie sind nicht tot. Sie sind auf einer Insel. Sie atmen und schlendern. Marc Marronnier und Sophie ... Ghost Island, Cayman-Archipel. Wie sind sie da wohl hingekommen? Der Amerikaner nannte sich Mike ... Er stellte sich als FBI-Agent im Ruhestand vor ... Jetzt hatte er einen Trick gefunden, sein Einkommen aufzurunden ... Um Marc und Sophie zu töten,

brauchte er nur eine Mini-Polaroid, echte US-Pässe, einen ganzen Haufen offizieller Stempel, und so wurden Marc und Sophie zu Patrick und Caroline Burnham.“ (248)

VI.3: „Wie vollkommen sie sind. Sie lieben einander auf einer flachen Privatinsel des Cayman-Archipels. Ghost Island ist auf keiner Landkarte verzeichnet ... Caroline und Patrick haben den Ausweg gefunden: Sie lauschen der Stille, am liebsten in der Hängematte. (252) Caroline ist im Hemingway Hospital niedergekommen, der hypermodernen Klinik von Ghost Island (deren Namen auf den angeblichen Tod des amerikanischen Schriftstellers 1954 in Kenia anspielt) ... Sie sind den Tod los, also auch die Zeit ... Jetzt erfahren sie die Lehre der Freiheit wie Jesus, als er drei Tage nach seiner Hinrichtung das Grab verließ und sich dem Offenkundigen beugen musste: Auch der Tod ist vergänglich, nur das Paradies dauert ewig. Sie sehen ihre Tochter mit der Amme plappern ... Eine Ewigkeit im Rhythmus der Gezeiten.“ (256)

VI.4: „Als sie vor die Anklagebank traten, forderte der Richter, der den Vorsitz führte, das Publikum im Saal auf, sich zu setzen, und Charlie und Octave, sich zu erheben, aber sie senkten die Köpfe ... Octave und Charlie waren nicht stolz, aber glücklich, dass Tamara entwischt war. Der Prozess fand öffentlich statt, und die ganze Branche war gekommen – im Gerichtssaal dieselben Gesichter wie bei der Beerdigung Marronniers ... Sie kriegten zehn Jahre, hatten aber keinen Grund zur Klage (die französische Justiz hatte eine Auslieferung glücklicherweise abgelehnt) ... Ich muss grinsen, wenn ich das im Fernseher sehe, der von meiner Zellendecke hängt ... Ich huste die ganze Zeit. Ich hab mir die Tuberkulose gefangen. (257) ... Alles ist vorläufig, alles ist käuflich außer Octave. Denn ich habe mein Ansehen wiederhergestellt, hier, in meinem abgefuckten Gefängnis ... Ich stelle mir Sophie im Mondlicht vor, mit Dunst auf den Brüsten, und Marc streichelt die Innenseite ihres Ellenbogens. (258) Sie wollen mich von meiner Tochter trennen. Sie haben alles getan, dass ich dir nicht in deine großen Augen schauen kann ... Sie ließen mich dich nicht willkommen heißen. Sie hat sich umgebracht und dabei dich ermordet. (259) Mein Buch ist fertig, es kostet DM 39,90. (260) ... ich besuche sie auf ihrer Insel ... dann machen wir alle Liebe zusammen, Tamara mit Sophie, Duler mit Marronnier ... ich werde Chloës [so heißt seine Tochter, die bereits in der Widmung auf Seite 5 erwähnt worden ist] Füße mit Zärtlichkeit überhäufen ... wir treffen uns auf der Geisterinsel, das können Sie ruhig glauben, ja, klar bin ich durchgeknallt, ich schwimme unter dem Meer ... und er Sonnenuntergang von Gauguin sieht echt aus wie eine Atomexplosion.“ (261f)

VI.5: „Auf Ghost Island sind ein paar Monate vergangen. Sie haben vom Totsein die Schnauze voll. (263) Sie hätten gern Zeitungen, Fernsehen, Aufregung- und haben doch nur die laue Trägheit von Tagen, die einander gleichen. (264) Caroline findet es allmählich grauenhaft ihre Tochter in dieser blasierten Sekte großzuziehen ... Patrick pflegt im Bambushain seine Depri [Depressionen]. Selbst das Plätschern der Wellen lullt keinen mehr ein. (265) Patrick und Caroline verbringen ihre Tage mit dem Warten auf den Abend und ihre Nächte mit dem Warten auf den Morgen. (266)

VI.6: Aber eines Tages bedeckt sich der Himmel; und an diesem Tag lässt Patrick sich von einer Strömung treiben ... «und nun badete ich im Poem des Meers» (Rimbaud); jedenfalls bin ich schon tot und begraben; [er stirbt zweimal, was nicht ohne Bedeutung ist¹⁹⁴] (268) Man sagt, dass man im Augenblick des Todes sein Leben an sich vorbeiziehen sieht, doch

¹⁹⁴ Zu dieser Tatsache des ‚zweiten Todes‘ siehe: Schreiber, Jens: *Das Symptom Schreiben. Roman und absolutes Buch in der Frühromantik* (Novalis/Schlegel). Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Dt. Sprache und Literatur. Bd 649, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1983, vorletzte Seiten.

Patrick sieht etwas anderes [nämlich Werbeslogans]. (269) WILLKOMMEN IN EINER BESSEREN WELT//

Paris, 1997 – 2000 ... “ (270) Die Danksagung (270) erwähnt auch Michel Houellebecq (siehe oben).

3.3.4 ZEITMODELLIERUNG IN DEN ROMANEN *WINDOWS ON THE WORLD* (ROMAN 2003), *L'ÉGOISTE ROMANTIQUE* (ROMAN 2005) UND *AU SECOURS PARDON* (ROMAN 2007)

Die außergewöhnliche Zeitmodellierung von *Ferien im Koma*, in welchem die Kapitel nach den jeweiligen Stunden einer Nacht von 19 Uhr abends bis 7 Uhr morgens gegliedert sind, setzt sich in oben genannten Erzählungen in Hinblick auf die **absolute Linearität**, die keine Anachronien bzw. Störungen der chronologischen Ordnung kennt, fort. Zwar kann es innerhalb dieser vorgeschriebenen und unerbittlichen Linearität zu Protentionen und Retentionen kommen, aber nur in einem Erzählerstatus, der intradiegetisch ist. Die Zeit, in der der Erzähler erzählt, ist festgelegt, sie zeichnet sich durch Messbarkeit aus. Dies ist für die Gattung Roman besonders eigentümlich, weil der Erzähler so von vornherein keinerlei Versuche macht, in seiner Poetik der Erzählung die für eine Fiktion üblichen Phantasievariationen über die Zeit vorzunehmen, um durch diese zwischen der erlebten Zeit und der universellen Zeit zu vermitteln. Es kommt so zu keinerlei Neutralisierung der historischen Zeit, es wird im Extremfall, *Windows on the world*, sogar von Minute zu Minute nach deren Charakter eines ‚punktuellen Jetzt‘ (Heidegger) erzählt. Das Berichten der Ereignisse nach der Uhr bzw. dem Sekundenzeiger ist in der eingenommenen Sprechhaltung eher der Beschreibung als der Erzählung nahe. Die Teilhabe des Lesers ist somit durch Spannung und nicht durch Entspannung gekennzeichnet, was in einer epischen Erzählung normalerweise umgekehrt ist.

Wir erinnern uns an das unter 1.3.1.2. Gesagte über die von Heidegger bestimmte ‚Vulgäre Zeit‘, welche Ricoeur¹⁹⁵ folgendermaßen zusammenfasst:

„Die von Heidegger gegen die vulgäre Zeit vorgebrachte Argumentation ... strebt nach ... der *restlosen* Genesis des gewöhnlichen Zeitbegriffs –wie er in allen Wissenschaften gebräuchlich ist- aus der fundamentalen Zeitlichkeit. Diese Genesis ist eine Genesis der Nivellierung, die ihren Ausgangspunkt in der Innerzeitigkeit hat, deren ferner Ursprung aber im Verkennen des Zusammenhangs zwischen Zeitlichkeit und dem Sein zum Tode liegt ... [Es] kann die vulgäre Zeit als eine Abfolge von punktuellen Jetztten charakterisiert werden, deren Abstände von unseren Uhren gemessen werden. [Jetzt-Zeit; eben diese ist die Zeitlichkeit von *Windows*, nach deren Funktion zu fragen bleibt] ... Die Genesis des punktuellen Jetzt liegt auf der Hand: sie ist eine schlichte Verdeckung des Gegenwärtigen, das gewärtigt und behält, also der dritten Ekstase der Zeit, die durch das Besorgen in den Vordergrund trat. In dieser Verdeckung hat das *Messinstrument*, das eines der zuhandenen Dinge unserer Umsicht ist, den Prozess des Gegenwärtigen unkenntlich gemacht, der den Wunsch nach einem Maß überhaupt aufkommen ließ ... [Es] werden die Hauptmerkmale der Innerzeitigkeit einer identischen Nivellierung unterworfen, die Datierbarkeit geht nicht mehr der Zuweisung von Daten vorher, sondern resultiert daraus; die Zeitspanne, die selbst der charakteristischen Erstrecktheit der Geschichtlichkeit entstammt, geht nicht mehr dem messbaren Inter-vall vorher, sondern richtet sich nach ihm; und vor allem die Veröffentlichung, die im „Miteinandersein“ der Sterblichen gründet, überlässt einem angeblich irreduziblen Charakter der Zeit den Vorrang, nämlich ihrer Universalität; man hält

¹⁹⁵ Ricoeur: a.a.O, Bd. III, S. 139 – 141.

die Zeit für eine öffentliche, weil sie für universell erklärt wird. Kurz gesagt: die Zeit wird nur deshalb als ein System von Daten bestimmt, weil die Datierung im Ausgang von einem Ursprung erfolgt, der ein beliebiges Jetzt ist; sie wird als eine Menge von Intervallen bestimmt; und die universelle Zeit ist schließlich bloß eine Abfolge solcher punktuellen Jetzts, eine *Jetztfolge* ... bloß weil wir die ursprüngliche Endlichkeit, die der künftigen Zeit durch das Sein zum Tode aufgeprägt wird, aus unserem Denken verbannt haben, halten wir die Zeit für unendlich; so gesehen ist die Unendlichkeit nur ein defizienter Modus der Endlichkeit der Zukunft, wie sie von der vorlaufenden Entschlossenheit bezeugt wird. Die Unendlichkeit ist die Unsterblichkeit; was nicht stirbt, ist das „Man“. Durch diese Unsterblichkeit des „Man“ verliert sich unser Geworfensein verfallend an die vorhandenen und zuhandenen Dinge, und wird von dem Gedanken pervertiert, dass die Dauer unseres Lebens bloß ein Teilstück dieser Zeit sei ... Handelt es sich bei der „flüchtigen“ Zeit nicht um eine Art Wiederkehr des Verdrängten, nämlich unserer Flucht vor dem Tod ... [Und] warum halten wir die Zeit für nicht umkehrbar?“ (141)

Die punktuelle Jetztfolge in *Windows on the world* bezeichnet also im Sinne Heideggers als ‚vulgäre Zeit‘, die nicht nach Eigentlichkeit oder Authentizität strebt. Beigbeders Romane teilen also das Paradigma des Nouveau nouveau romans nach 1983, welches in ‚Strategien inszenierter Inauthentizität‘ (siehe oben) besteht. Dies darf im Zeichen eines literarischen Generationenwechsels in Frankreich gesehen werden, der sich mit einer bloßen Negation der Produktionen der ‚Anciens‘ durch die der ‚Modernes‘ begnügt.

Wir erkennen in der fiktionalen Zeitmodellierung von Beigbeder ein Überwiegen von chronologischer Zeit, so dass wir bereits hier unsere späteren Thesen aus bestätigt sehen, dass es bei Beigbeder zu einer *Überbrückung der Opposition von Geschichte und Fiktion in Hinblick auf deren Refigurationsvermögen* kommt. Das will heißen, dass Beigbeder Verfahrensweisen aus der Zeitmodellierung der Historiker verwendet, was für das Genre Roman ungewöhnlich ist.

„*WINDOWS ON THE WORLD*“:

Das Buch beginnt mit der Kapitelüberschrift „8 h 30“¹⁹⁶ und endet mit der von „10 h 29“¹⁹⁷. Die Kapitel bzw. Sequenzen geben die Minuten dazwischen, eine nach der anderen, wieder. Es handelt sich also um zwei Mal 60 Sequenzen. Es werden die Geschehnisse kurz vor der Zerstörung des World Trade Centers in New York am 11. September 2001 wiedergegeben. Ein Vater, der auch der Ich-Erzähler ist, mit seinen beiden kleinen Söhnen befindet sich zu dieser Zeit in dem Gebäude. Beigbeder gibt folgende Zusammenfassung seines Romans: „Le seul moyen des savoir ce qui s’est passé dans le restaurant situé au 107^e étage de la tour nord du World Trade Center, le 11 septembre 2001, entre 8 h 30 et 10 h 29, c’est de l’inventer.“¹⁹⁸ Es wird auf der vorletzten Seite angegeben, in welchem Zeitraum das Buch verfasst worden ist, was aber keine erzähltechnische Relevanz hat, sondern nur einem Biographen und Interpreten Aufschlüsse geben könnte in Hinblick auf die Schaffensperiode des Autors. Dadurch könnte dieses Werk in den Gesamtzusammenhang des Gesamtwerkes von ihm eingeordnet werden. Da dieses der Erzähler selber leistet, ist von einem Verschmelzungsversuch des Subjektes des Aussageaktes, das heißt des Autors, und dem Subjekt des Aussagens, das heißt dem Erzähler, auszugehen. Man kann auch innerhalb der Erzählung den Erzähler als Subjekt des Aussageaktes bestimmen. Das Verhältnis von beiden

¹⁹⁶ Beigbeder: *Windows on the world*, a.a.O., S. 11.

¹⁹⁷ A.a.O., S. 371.

¹⁹⁸ A.a.O., Rückseite.

Subjekten wollen wir behandeln, wenn wir uns dem Verhältnis von Beigbeder zum romantischen Roman zuwenden. Ein solcher Verschmelzungsversuch kann als dissimulatorischer Akt verstanden werden, welcher die Illusion der Fiktion und somit die konventionelle Erzählung subvertiert. Die Ironie ist dabei unverkennbar.

„L'ÉGOÏSTE ROMANTIQUE“ :

Besagtes Buch ist unterteilt in zwei Mal die vier Jahreszeiten, beginnend mit „Eté“ und endend mit „Printemps“. Die einzelnen Jahreszeiten bzw. Kapitel tragen eine eigene Überschrift. Die letzte Eintragung in das Tagebuch des fiktiven Schriftstellers Oscar Dufresne wird unter der Überschrift „Lundi 9 septembre 2002“¹⁹⁹ gegeben. Die erste Eintragung im ersten Kapitel steht unter der Überschrift „Lundi.“²⁰⁰. Es geht weiter mit „Mardi.“, „Mercredi.“ usw, wodurch also, sollte jemand wirklich auf die Idee verfallen, die einzelnen Wochentage nachzuzählen, 2 x 365 Einträge gegeben sein müssten. Es handelt sich wie so oft bei Beigbeder um das Phänomen der *Kalendarischen Zeit*; wie wir es unten besprechen werden. Ausgehend von besagtem einzelnen konkretem Datum ließen sich die einzelnen Datum eines jeden Wochentages feststellen.

Da besagtes, konkretes Datum gegeben ist, der 9. September 2002, welches als Ursprung angesehen werden darf, der die einzelnen Elemente der ‚signifikanten‘ Kette der sich 104 Mal wiederholenden Wochentage erlauben würde zu signifizieren, möchten wir nochmals auf Heidegger hinweisen, der solches unter der vulgären Zeit beschreibt:

„Kurz gesagt: die Zeit wird nur deshalb als ein System von Daten bestimmt, weil die Datierung im Ausgang von einem Ursprung erfolgt, der ein beliebiges Jetzt ist; sie wird als eine Menge von Intervallen bestimmt; und die universelle Zeit ist schließlich bloß eine Abfolge solcher punktuellen Jetzt, eine *Jetztfolge* ... [Merkmale mit symptomatischer Bedeutung, weil sie] einem Ursprung durchscheinen lassen, dessen gleichzeitige Verkennung sie darstellen.“²⁰¹ Wie in *Windows on the world* bedient sich der Erzähler bewusst einer ‚uneigentlichen‘ Zeitmodellierung.

Eine Kurzinhaltsangabe lautet folgendermaßen: „Cette histoire débute en l’an 2000. Oscar Dufresne a 34 ans. C’est un écrivain fictif, comme il y a des malades imaginaires. Il tient son journal dans la presse pour que sa vie devienne passionnante. Il est égoïste, lâche, cynique et obsédé sexuel – bref, un homme comme les autres.“²⁰² Er ist der ganz normale mitteleuropäische Erotomane. ‘Les malades imaginaires’ sind die eingebildeten Krankheiten, die man in der Medizin Hypochondrien nennt. *Le malade imaginaire* (Der Eingebildete Kranke) ist das 1673 aufgeführte letzte Stück des klassischen, französischen Dramatikers Molière (1622 – 1673). Weist Beigbeder in seinem Vorwort zu *Ferien im Koma* auf einen Bezug seines Romanes zu dem klassischen, französischen Dramatiker Racine hin, scheint uns durch obige Bemerkung ein solcher von *L’égoïste romantique* zu Molière hergestellt zu werden. Es bestehen also Affinitäten zur Französischen Klassik. Wie wir gesehen haben, sind klassische Kunstwerke **immer aktuell**, darüber hinaus stehen sie im Zeichen des Authentizitätsparadigmas, welches der Nouveau nouveau roman normalerweise dekonstruiert. Zu erinnern ist an den Begriff der ‚Klassiker der Moderne‘, was heißen soll, dass das innovative moderne Kunstwerk sich durch Merkmale der Klassizität bestimmt bzw. früher oder später als klassisch anerkannt werden muss.

¹⁹⁹ Beigbeder: *L’égoïste romantique*, a.a.O, S. 397.

²⁰⁰ A.a.O, S. 13.

²⁰¹ Ricoeur, a.a.O, S. 140.

²⁰² Beigbeder : a.a.O, Rückseite.

„AU SECOURS PARDON“:

Dieses Buch ist wieder durch die Vier Jahreszeiten gegliedert, diesmal nur in einem Durchgang. Es beginnt mit „Première Partie//Hiver“ und endet mit „Quatrième Partie//Automne“, wobei die vier Teile nochmals durch Ziffern in Kapitel unterteilt sind. Die vorletzte Seite bestimmt den Zeitraum, in dem das Ganze geschrieben worden ist, in diesem Fall: „Moscou – Paris, //2005 – 2007.“²⁰³ Die Anzahl der einzelnen Kapitel innerhalb der vier Teile der vier Jahreszeiten, variiert zwischen 17 (Hiver), 11 (Printemps), 10 (Ète) und 14 (Automne). Den einzelnen Teilen sind einige Anhänge beigelegt, welche die Sicht der Dinge aus einer anderen. Erzählperspektive darstellen. Der Inhalt des Romanes besteht in Folgendem:

„Octave est de retour. L’ancien rédacteur publicitaire de *99 Francs* [gemeint ist O. Parango, den wir aus *Neununddreissig* (siehe oben) bereits kennen] porte désormais une chapka. Il erre dans Moscou, sous la neige et les dollars, à la recherche d’un visage parfait²⁰⁴.

Son nouveau métier? «Talent scout». C’est un job de rêve²⁰⁵. Octave est payé par une agence de mannequins pour aborder les plus jolies filles du monde. «Messieurs, notre but est simple: que trois milliards de femmes aient envie de ressembler à la même.» Son problème sera de trouver laquelle. On pourrait croire que cette satire dénonce la tyrannie de la jeunesse et la dictature de la beauté. Ce n’est pas tout. Octave va à la rencontre de son apokalypse: Lena, une adolescente de Saint-Petersbourg, qu’il aimera pour la première et la dernière fois.// *Au secours pardon* raconte l’histoire d’un homme qui se croit libre comme la Russie, et qui va s’apercevoir que la liberté n’existe pas.“²⁰⁶ Die gesuchte Freiheit existiert nicht, weil der Glücksritter sich in die Paradoxe des Vollkommenen verstrickt.

4. METHODISCHE (GLIEDERUNGSPUNKT B.2.) ANWENDUNG DER THEORIE (B.1.) AUF DEN TEXTKORPUS (B.3.)- INTERPRETATION (B.4.)

4.1. BONS RÉCITS

²⁰³ Beigbeder: *Au secours pardon*, a.a.O., S. 319.

²⁰⁴ Wir sehen in dieser Suche nach einem ‚vollkommenen Antlitz‘ (visage parfait) eine romantische Problematik, die folgendermassen bestimmt werden kann, wobei das vollkommene Antlitz mit einem Bild, dem Bild der Bilder, gleichgesetzt wird: Schreiber: *Das Symptom des Schreibens*, a.a.O., S. 137: „Die absolute Schrift ist nicht schreibbar. In der „Brautwahl“ E. T. A. Hoffmanns ist das unendliche Buch der Bücher das, was die Frau ersetzt, die es nicht gibt, wenn man sie bekommt (dann ist es eine Frau), die es gibt, wenn man sie nicht bekommt (dann ist es das Porträt aller Frauen).“ und S. 173, AM 62: „Ist das Buch, das alle Bücher enthält, ein leeres, so ist die Frau, die alle Frauen (und deshalb die sexuelle Beziehung) bedeutet, ein Bild.“ Der Versuch das vollkommene Bild der Frau zu finden, entspricht dem Versuch das Buch der Bücher bzw. das absolute Buch zu schreiben. Dieses Projekt der Romantik macht aus Beigbeders Helden einen ‚romantischen Egoisten‘. Von Hegel ist den Romantikern vorgeworfen worden, dass sie aus Egoismus nur dem ‚Gesetz des Herzens‘ folgten, das heißt, gewisse individuelle, besondere Persönlichkeitsmerkmale nicht gewillt waren, den Erfordernissen des Allgemeinen zu opfern.

²⁰⁵ Das Traumhafte der Jobs der Helden von Beigbeder, die zu den Oberen Zehntausend gehören bzw. so dargestellt werden, möchten wir in Zusammenhang mit dem Märchenhaften in der Romantik bringen. Durch das Märchen im Roman, die Romanpoesie der Offenbarung, „wird der Roman die paradoxe Schrift, die das Ende der Schrift schreibt.“ (Schreiber: a.a.O., S. 167f) Der Roman, das Mögliche als wirklich, und das Märchen, das Unmögliche als wirklich darstellend, sind eigentlich Gegensätze. Siehe auch unten Kapitel: *Beigbeder und der Roman als Schrift seines Verschwindens*.

²⁰⁶ Beigbeder: a.a.O., Rückseite.

4.1.1. TRAUERARBEIT DER MODERNE ALS VERMITTLUNG VON INDIVIDUUM UND KOLLEKTIV IN ‚ZWISCHEN-ZEITEN‘ UND IHRER ENTFALTUNG

In Hinblick auf die fundamentale Bedeutung eines Streikgeschehen in *Sortie d'usine*, das dazu führt, dass die Protagonisten ihre Identität wiedergewinnen, muss auf die spezifische Zeitmodellierung Bons hingewiesen werden, die darin besteht, die **Vermittlung von Individuum und Kollektiv in ‚Zwischen-Zeiten‘ und ihrer Entfaltung** geschehen zu lassen. Ähnlich wird die ‚Zwischen-Zeit‘ des Gefängnisaufenthaltes von Buzon zu dessen Selbstfindungsprozess (*Le crime de Buzon*). Gleiches darf von *Limite* behauptet werden, in welchem Buch die Protagonisten nur in den Zwischen-Zeiten ihrer Obsession Band, Fussball, Heroin Mensch sein dürfen.

Diese Zwischen-Zeiten sind nötig, um die menschlich-allzumenschliche Konstruktion von Dauer der Protagonisten zu ermöglichen. In diesem Sinne möchten wir auch den nur Rückwärtsgewandtheit suggerierenden Terminus ‚Trauerarbeit der Moderne‘ verstehen, weil Trauer immer dazu da ist, über einen Verlust in der Realität hinwegzuhelfen und sich in ebensolchen ‚Zwischen-Zeiten‘ abspielt. Bon, Beigbender und Houellebecq gelingt es, die Werdensprozesse in der sich ereignenden Gegenwart zu diagnostizieren, sie sind darum Erfinder neuer immanenter Daseinsweisen (AM²⁰⁷). Um derartige Werdensprozesse ausfindig machen und darstellen zu können, ist es nötig, ein modernes Cogito anzuwenden, welches sich durch seine Versuche das Ungedachte zu denken auszeichnet.

Thesen zu Francois Bon²⁰⁸:

Man kann Bon nicht **als verspäteten sozialkritischen Realisten** bestimmen, obwohl dies sein Erstlingsroman *Sortie d'usine* nahelegt.

Bon ist kein wirklicher Nouveau nouveau romancier, obwohl er das Werk von C. Simon bewundert.

Er betont die **Notwendigkeit des theoretischen Diskurses** gerade für Schriftsteller, obwohl eine **Theoriemüdigkeit und Theoriefeindlichkeit** um sich gegriffen hat. Diese findet in dem Begriff ‚terreur theorique‘²⁰⁹ ihren spürbarsten Ausdruck.

Bon beruft sich auf **philosophische Vorbilder**: Blanchot, Adorno.

Er setzt sich mit **literarischen Vorbildern** auseinander (in *Folie Rabelais*).

Er stellt die **Trennung literarischer und literaturtheoretischer Produktion** in Frage.

Er steht in **Bezug zur sozialen Realität**.

Seine Literatur schreibt sich in **Extremsituationen** ein.

Die sprachliche Verarbeitung/Stilisierung/Ästhetisierung widersetzt sich jeder ausschließlichen **Rückkoppelung an soziale Realitäten**.

Die **Orte** und die **Akteure** der Romane Bons fordern eine **Orientierung an der sozialen Realität**.

Schreiben als Interpretation und Konstituierung von Welt:

Der Titel einer von ihm gestalteten Rundfunksendung heißt: „De l'autre côté de la Défense“. Wir übersetzen: ‚jenseits des Belagerungszustandes‘. Wie dieser Titel andeutet, spielen die

²⁰⁷ Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?* a.a.O., S. 131.

²⁰⁸ Wir rekurren auf: Asholt, Wolfgang: *Der französische Roman der 80er Jahre*, Darmstadt 1994, hier insbesondere das Kapitel: *Trauerarbeit der Moderne*, S. 113 – 138.

²⁰⁹ Asholt, Wolfgang: *Aspekte des französischen Gegenwartsromans*, a.a.O., S. 37: „Zwar wird als Reaktion auf manche Überspitzungen der Theoriedebatte der 70er Jahre deren angebliche ‚terreur théorique‘ kritisiert und teilweise denunziert, doch prägen Schlüsselbegriffe wie jener der Intertextualität und der ‚mise en Abyme‘ weiterhin die romanesken Konzeptionen ...“

Romane Bons in einer **Welt jenseits von Quartier Latin- und Cote-d'Azur-Idyllen**, wie sie in Goncourt-Romanen zur Darstellung kommen. Bons Welt genießt in der Gegenwarts-Literatur nur ausnahmsweise ‚Existenzberechtigung‘ in Hinblick auf die **Funktion von Literatur ‚Ideologie abzusondern‘** (was ihn nicht zuletzt so interessant und unabdingbar macht).

Seine Figuren sind keine Flaneure, sie arbeiten in Fabriken der Pariser **Vorstadtlandschaft**. Der Terminus ‚Flaneur‘ wird bei Walter Benjamin in Hinblick auf Baudelaire und den Surrealismus gebraucht und definiert. Zum Flaneur wird der Dichter Baudelairescher Prägung, wenn er **auf der Suche nach Sujets** für seine Dichtkunst, seinen **Elfenbeinturm** verlässt und die **Großstadt als Labyrinth am Vorabend von proletarischen Aufständen**, deren Dringlichkeit er sich selber nicht mehr entziehen kann, nomadisch durchstreift. Bons Kritik gilt weniger den Ursprüngen des Flaneurbegriffes, als der **Schöngeisterei**, die ihn auf ihre Fahnen schreibt, ohne seine **implizite Programmatik** zu respektieren und ihr in entsprechendem Masse Gebühr zu zollen.

Le Crime de Buzon spielt in dem Banlieue-Zuchthaus von Fleury-Mérogis. Bon steht wegen der Auswahl seiner Helden in der **Tradition von Céline**. Er bildet **die Welt des ‚4. Standes‘ vor allem als Problem sprachlicher Barrieren** ab. Mit dem 4. Stand sind geächtete Minderheiten gemeint, die laut Foucault als **‚Dispositive der Macht‘** begriffen werden können, anhand derer es den Hütern von Ordnung und Moral gelingt, gefährliche gesellschaftliche Strömungen zu erkennen.

Bon führt **literarische Schreibgruppen** mit Schülern durch. Es geht ihm also ums literarische **Experiment**. Seine Erzähler und Akteure verfügen über **eine Sprache, die die Realität überbordnet** und damit in der Lage ist, ihr Widerstand zu leisten. Es wird versucht, die instrumentelle Form und Funktion der diskursiven Sprache zu kritisieren.

Der Protagonist und Ich-Erzähler von *Sortie d'usine* gewinnt erst die Fähigkeit über diese **doppelt ausgegrenzte Welt** zu sprechen nach seiner **Kündigung**. Diese **Distanz** ist die Bedingung für die Ermöglichung des Diskurses der Bon'schen Helden. Sie ist nötig, um einen **Reflexionsprozeß und die Gegenstandskonstituierung des Diskurses** in Gang zu setzen. Bon zeigt sich hier als **Schüler des Nouveau romans**, vor allem Claudes Simons, in dessen Roman *La Route des Flandres* gezeigt wird, wie der **Gebrauch der 1. Person Singular** mit der Rückgewinnung der **Identität des Helden** de Reixach koinzidiert (siehe oben die Ausführungen zum Nouveau roman als Vorläufer des Nouveau nouveau romans in Frankreich seit 1983). Der Diskurs findet danach, **nachträglich**, nach einem Aufschub, einer Différance, nach dem **Verlust der Arbeitsstelle** statt. Es ist, **als ob das Wesen des vergangenen Seins in seiner Wahrheit erkannt und dadurch aktiv aufgehoben werden müsste**, um zu einem „Gewesen“ werden zu können und keine **Traumen** und Anlässe zu **Wiederholungszwängen** zu hinterlassen. Von daher könnte man von Trauer-, Erinnerungs-, aber auch historischer Arbeit sprechen. In diesem Zusammenhang möchten wir auch auf die Kunst der Novelle verweisen. Bons Figuren versuchen reflektierend herauszufinden, was geschehen ist (letzteres ist die Frage der Novelle),²¹⁰ was ihnen ‚eigentlich‘ widerfahren ist. Sie fragen sich dies nicht als Historiker, sondern als **Laie**, der sich auf sein **Cogito** verlässt. Dieser Laie denkt sein Sein und vergewissert sich, indem er einen Diskurs des Zweifels über jenes Sein anstellt.

Vielleicht zweifeln die Helden Bons sogar an der Realität, wie sie ihnen widerfahren ist, so dass sie sich letzten Endes die Frage beantworten wollen und müssen: **was ist Realität**, worin besteht eigentlich das, was man gemeinhin als die Realität bezeichnet? Und obgleich bei Bon alles realistisch dargestellt wird, könnte diese **identische Abbildung** es gerade leisten, die **Differenz zwischen A und A'** aufscheinen zu lassen. Bons Figuren fragen: was ist Realität

²¹⁰ Siehe hierzu: Deleuze/Guattari: *1874-Drei Novellen oder „Was ist passiert?“* in: Tausend Plateaus, a.a.O., S. 263 – 282.

und beantworten sich diese Frage, indem sie **Realität aus ihrer Sicht** darstellen. Es ist ein **Verhältnis von Subjekt und Objekt**, ein Prozess der Spaltung von Subjekt und Welt, Ich und Anderem, die **Konstituierung der Differenz zwischen Ich und Welt**, die erst nach der Distanzierung und Kündigung oben genannten Heldens möglich wird.

Bon praktiziert **Selbstvergewisserung, Rückeroberung** der in der Gleichschaltung der durchrationalisierten Lebenswelt verloren gegangenen Identität. Er kämpft **schreibend gegen die Entfremdung** an. Bons Figuren scheinen zu sagen: ich erinnere mich, ich spreche, ich rekapituliere, ich erlebe nach, ich schreibe/erzähle, also bin ich. Weil die Welt für Bon Text ist, besteht das Problem nicht darin, was genau Realität ist, sondern **wie sie zu interpretieren** ist, damit das **Realitätsprinzip aufrechterhalten** werden kann und nicht in der **Referenzlosigkeit** verschwindet. Wie wir sehen werden bedarf es der Vermittlungsstrategien individueller und kollektiver Zeitlichkeit, um die **Selbstverständlichkeit von Realitätswahrnehmung** zu garantieren. Von daher wird der **Begriff der Kunstkritik für die poetische Produktion** unabdingbar. Durch ihr Selbstgespräch versuchen die Figuren Bons nicht ihr ‚wahres Selbst‘ wiederzufinden, sondern die **Überfremdungen** ihres Selbst, ja dieses Selbst selber abzubauen, um -wie Deleuze sagen würde- ihren ‚organlosen Körper‘ herzustellen. Die Idee dabei ist eine Art **Dekonstruktionsarbeit**, die durch **das künstlerisch-**

formelle Mittel der Multiperspektivität und der Polyphonie der Stimmen vermag **epochale Sinnverhärtungen** aufzulösen und **Werdensprozesse** in Gang zu setzen.

Bei Bon bildet immer eine **ausweglose Situation die Grundstruktur der Romane**. Es korrespondieren schlechte **soziale Konstellation** mit **Verzweiflung einer gescheiterten Liebe**. Die gescheiterte Liebe lässt die **Möglichkeit eines anderen, wahren Lebens** aufscheinen. **Der einzige Ausweg** ist die Kunst: der Fabrikarbeiter schreibt sich aus der Entfremdung der Fabrikarbeit. Der Rockmusiker findet **Autonomie und Authentizität in der Musik**. Der Bildhauer hat ein Atelier jenseits der HLM-Cité. Der Lumpensammler Brocq in *Le Crime de Buzon* überlebt dank des *Don Quichottes*. Sollte die **Kunst** es sein, die uns rettet? Aber wird sie dadurch nicht zur **l'art pour l'art**? Folgt daraus eine **Absage an die Veränderbarkeit der Welt und des Fortschrittsgedankens**? Die Verneinung dieser Fragen ist in der **kairotischen Zeitmodellierung** zu suchen, die durch eine Art des erlösenden, göttlichen **Augenblicks** Linderung, Hoffnung und Utopie bewirken soll. Aber auch **Ataraxie und Stoizismus** wird durch diese Kunst vermittelt. Ähnlich der **buddhistischen Grundeinstellung**, dass alles Leben Leiden bedeute, gilt es nach der Art der **negativen Theologie** eine **Bestreitungsstrategie** zu entwickeln, die die jeweiligen Realitätskonzepte solange negiert und ‚umschreibt‘ bis der Mensch fähig ist, aus seinem Leben ein Kunstwerk zu machen. Die **Ästhetisierung des Lebens** wird dabei als **Widerstand gegen die Gegenwart** und die Erzeugung von Werdensprozessen gebraucht. Besteht bei Bon eine lebensverneinende Geste oder eine nietzscheanische, welche die Möglichkeit der Bejahung des Lebens allein durch die Kunst gewährleistet sieht? Nietzscheanisch ist Bons ‚Umwertung aller Werte‘ und Destruktionsarbeit der mannigfaltigen Wirklichkeiten. Inwieweit geht die Funktion der Kunst über eine bloße Sublimierungsarbeit und Hilfe zur Realitätsbewältigung hinaus? Der Versuch Tabula rasa zu machen wird schöpferisch und geht von einem reaktiven in ein aktives Verhalten über. Die narrativen Verfahren und die Handlungs- und Zeitstruktur relativieren bei Bon die **Gefahr der ästhetischen Versöhnung der Widersprüche**.

Sortie d'usine: stellt eine Handlung von vier Wochen dar, der ein Prolog vorangestellt ist. Der Er-Erzähler wird in der 4. Woche (nach seiner Kündigung) von einem Ich-Erzähler abgelöst, was die **wiedergewonnene Autonomie** –übrigens ein Schlüsselbegriff für das Verständnis von Bon- formal sichtbar macht. Die **Erzählform** wird aber nicht konventionell gestaltet, weil es eine **Grenzzone** gibt zwischen Innerem Monolog und distanzierter Er-Erzählung, welche (letztere) eine Art ‚äußerer Monolog‘ ist, der einen Aneignungsprozess darstellt. In

den vier Wochen-Kapiteln, was einer Strukturierung mittels einer **zyklischen Zeitform** darstellt, vereinen sich die Récits oder **Teil-Erzählungen**. Die Form des Monologs eines ‚Il‘ aber dementiert **neorealistische Illusionen**. Dass ein Ich in der Er-Form von sich spricht, ist laut Deleuze/Guattaris: *Anti-Ödipus* eine „Schizo-Geste“.

Polyphonie der Stimmen:

Die Trilogie: *Limit*, *Le Crime de Buzon*, *Décor ciment* verwirklicht ein **Modell der Stimmenvielfalt**, welchen den typischen **Stil des Autors** ausmacht, in dem Authentizität und Souveränität wiedergewonnen werden. In den drei Romanen treten **jeweils 4 monologisierende Figuren** auf. In *Limite* werden sie nur im Prolog namentlich kenntlich gemacht. Dies bewirkt eine **Herausforderung der Aktivität des Lesers**. In *Le Crime de Buzon* und in *Décor ciment* sind die **Texte mit den Namen der jeweils monologisierenden Figur versehen**. Die **Diskurse der monologisierenden Figuren** betreffen nicht nur den eigenen Gedanken- und Assoziationsstrom. Die Sprecher reflektieren und transformieren die **Reaktionen und Überlegungen der anderen Protagonisten**, wobei es vorkommen kann, dass sie auch **Reaktionen und Überlegungen von im Roman nicht auftretenden Figuren** bearbeiten (z. B. Jean Jeudy in *Décor ciment*). So entsteht ein **komplexes, mehrfach gebrochenes, verworfenes System**. Die Leser müssen die **Bruchstücke kombinieren** und rekonstituieren, um ein **Gesamtbild** zu bekommen.

Es besteht **Misstrauen gegen die globalisierende Perspektive**. Eine **Identifikation** soll nur errichtet, einer **Illusion** nur ein Name gegeben werden, wenn dabei auf Ruinen aufgebaut, **von einer Leere ausgegangen** wird. Bon bedient sich **nur unter Vorbehalten** konventioneller Stilmittel. Bon hat eine **illusionsdestruierende Intention**. Die Helden wechseln **von der Ich-zur Du-Form**, sie führen einen **Monolog mit sich selbst**. Es kommt zum gelegentlichen **Wechsel zum ‚Wir‘** als 3. Erzählinstanz. Dies verstärkt die Kohäsion. In *Limite* wird die Stimmenvielfalt durch die **Ausnahmesituation des Streiks**²¹¹ ermöglicht. In *Le Crime ...* und *Décor ...* kommt es zwar ebenso zu einer Stimmenvielfalt durch die vier monologisierenden Protagonisten, aber diese hat ihren Ursprung nicht im Inhalt, der Geschichte, der Handlung des Romans, sondern ist ein Effekt der Form. Diese Art Stimmenvielfalt kann nur der Rezipient, ein Leser eines Kunstwerkes wahrnehmen, so dass dadurch eine **Destruktion von Wirklichkeitsillusion** zu Stande kommt. Darüber hinaus ist dieser ‚special effect‘ nur in der Kunstgattung Roman zu leisten, was Bon in die Nähe der Experimente des Nouveau roman rücken lässt und der Kunstgattung Roman **neue Funktionen** eröffnet, die ihre **Nichtersetzbarkeit durch rivalisierende Medien** unter Beweis stellen. Die Stimmenpluralität während des Streiks stellte eine Befreiung dar. Sie zeigt an, dass die Sprachfähigkeit wiedergewonnen worden ist. Durch die Stimmenvielfalt wird die Aussichtslosigkeit der Situation aller von allen reflektiert. Anhand des Beispiels des Streikes, der dazu führt, dass die Protagonisten ihre Identität wiedergewinnen, muss auf die spezifische Zeitmodellierung Bons hingewiesen werden, die darin besteht, die Vermittlung von Individuum und Kollektiv in ‚Zwischen-Zeiten‘ und ihrer Entfaltung geschehen zu lassen. Ähnlich wird die ‚Zwischen-Zeit‘ des Gefängnisaufenthaltes von Buzon zu dessen Selbstfindungsprozess (*Le crime de Buzon*). Gleiches darf von *Limite* behauptet werden, in welchem Buch die Protagonisten nur in den Zwischen-Zeiten ihrer Obsession Band, Fußball, Heroin Mensch sein dürfen.

Le Crime de Buzon setzt diese Stimmenvielfalt fort und hat eine **dramenähnliche Form**: Prolog, Epilog und zwei zentrale Teile. Der Prolog stellt die vier Dramatis personae vor. Die beiden zentralen Teile entwickeln die Handlung bis zu einer Peripetie, einem Umschlag,

²¹¹ Zur Vertiefung der Problematik des ‚Streikes‘ könnte es dienlich sein Benjamins *Zur Kritik der Gewalt* und auch Derridas *Zur Gesetzeskraft der Autorität*, die auf ersteren Text Bezug nimmt, zu lesen.

einem Plot point. Im Epilog wird die Handlung in einer **Katastrophe** vollendet. Die Protagonisten kommen **nie gleichzeitig** zu Wort. Sie erzählen in der **Ich-Form** in einer Art innerem Monolog. „Weil jeder Typ von einem der drei anderen gesagt wird, wird sein eigener Monolog von ... der Konvention des Erzählens entlastet“²¹². Die Monologe sprechen von den drei anderen und deren Situation. Die Ich-Stimmen wollen das Gefängnis nicht erzählen. Diese **deskriptive Enthaltbarkeit** wird als Stilmittel eingesetzt. Die Verwundungen der Strafgefangenen **werden als solche selten beschrieben**. Sie tauchen **als Erinnerungen und in ihren Auswirkungen** auf. Man hat es mit einer Ellipse von Ursprung und Ursache zu tun. ‚Le crime‘, das Verbrechen von Serge Buzon besteht letzten Endes weniger in der Vergewaltigung eines Mädchen, wegen dem er eingeschlossen worden ist, sondern in der **Rückkehr ins Gefängnis als Aufseher**.

Décor ciment hat vier **Stimmen-Protagonisten** in der Ich-Form. Ein im Polizeirevier von Bobigny spielender Prolog-Teil und drei Kapitel erzählen die **Suche der Polizei nach einem Mörder**. Es wird nicht eine „andere Geschichte“ erzählt, will sagen keine konventionelle, der Mord bleibt trotz der Verhaftung des Mörders nebensächlich. Man bemerkt, dass **die ‚Ereignisse‘ ausgespart** bleiben. Die Stimmen berichten das Elend einer Cité der Banlieue, Orte, Hochhäuser, Fußgängerbrücken, Supermärkte, Bistros, Kellergewölbe und Auto-Eisenbahnen. Die Personen sind eine Gardienne-Wahrsagerin, ein Blöder namens Karlemasque (siehe: *L’Infini*, a.a.O. S. 57), Drogensüchtige, Marginale, Rentner, uneheliche Kinder, Väter, die ihre Töchter vergewaltigen. Orte und Personen zeigen die Ingredienzen des sozialkritischen Romans, aber dank der monologisierenden Stimmen geht *Décor ciment* über diese Dimension hinaus. Dieses Verfahren ermöglicht die **„dritte Stimme“**. „Stellen Sie sich eine Erzählung vor, die das Gesetz der Zeit bricht und doch das bewahrt, was es an Unversöhnlichem [eine Adorno-Kategorie] enthält.“ (Bon, a.a.O.) Das Unversöhnliche beinhaltet den ‚Widerstand gegen die Gegenwart‘ und verhindert die ‚Gleichmacherei‘, die Aufhebung gesellschaftlicher Differenzen. ‚Was bricht das Gesetz der Zeit und bewahrt, was das Gesetz der Zeit an Unversöhnlichem enthält?‘ ist die Frage. Das ‚Gesetz der Zeit‘ meint den Aspekt der reinen, alles verschlingenden Zeit (Chronos) bzw. dass die Zeit alle Wunden heilt. Bon wendet sich an das Verdrängte, die Opfer, die Toten der Geschichte. Letztere weisen auf einen Mangelzustand der Geschichte hin. Wie wir bei Ricoeur sehen werden, geschieht die Anstrengung der Geschichtsschreibung letzten Endes für eine bessere Welt, in der es keine Opfer der Geschichte mehr geben wird.²¹³ Wir möchten in diesem Zusammenhang darauf hinweisen, dass Bon hier in sehr eigenartiger Weise auf die Funktion von Erzählung aufmerksam macht, wie sie Ricoeur konstatiert, nämlich, dass Erzählungen zwischen individueller und kollektiver Zeit vermitteln. Dadurch vermögen sie Ideologie abzusondern und Differenzen aufzuheben.

Das heißt: Die Stimmen erweitern die zeitliche Dimension (der eigentlich nur einen Tag umfassenden Handlung) und verwirren sie unbegrenzt. Es ist klar, dass Bon die konventionelle Erzählweise stört, wann immer ihm das möglich wird, weiß er doch um ihre Verschleierungsstrategie von dieser. Der blinde Louis Lambert erzählt sein Leben auf ‚Habakuk‘ einem Dampfer. Die beiden zentralen Teile von *Le crime de Buzon* sind mit ‚Aeshma‘ (=pers. Gott des Zornes /Gewalt) und ‚Velléda‘ (Druidenpriesterin/Aufstandsanführerin in röm. Gefangenschaft gestorben) überschrieben. In *Décor ciment* entsteht eine Situation «Où personne ne parle à personne.»²¹⁴ (wo niemand mit niemanden spricht). „Et la difficulté que c’est, disait Laurin (qui me savait amateur d’orgue), d’ajouter une troisième voix à la fugue, imaginez un récit, la loi brisée du temps, mais

²¹² Bon, François: *L’Infini* 19 (1987), S. 57 oder Interview mit Bon : *Scheibheft* 27 (April 1986), S. 145.

²¹³ Hierzu siehe: Bon: *Décor ciment*, Éd. de Minuit, Paris 1988, S. 143.

²¹⁴ *Décor ciment*, a.a.O, S. 51.

préservé ce qu'il deroule d'implacable."²¹⁵ Asholt übersetzt: „Und welche Schwierigkeit macht es, sagte Laurin (der wusste, dass ich das Orgelspiel liebte), der Fuge eine 3. Stimme hinzuzufügen, stellen Sie sich eine Erzählung vor, die das Gesetz der Zeit und doch das bewahrt, was sie an Unversöhnlichem enthält [die Differenz von Aktuellem und Gegenwärtigem: Foucault].“²¹⁶

4.1.2. LITERARISCHE INVENTION: SIMULATION UND DISSIMULATION

Begriffserklärungen:

„Der Pastiche ist eine Sonderform der Parodie. Der satirische, komische oder polemische Akzent fehlt. Die Nachahmung der Vorlage achtet diese und ist daher mit einer Hommage vergleichbar. Vergils *Aeneias* ist in der Art von Homers *Odyssee* geschrieben, also ein Pastiche von dieser. Eine literarische Figur kann viele Pastiches haben, siehe Sherlock Homes.“²¹⁷ Das **Stilmittel der Ironie** bleibt weiterhin wichtig in der neuesten französischen Literatur.

Es kommt zu einem einheitslosen Bestimmen von Symbol, Allegorie, Metapher (Beziehung der sachlichen Ähnlichkeit: Heulen des Windes)²¹⁸, Metonymie (Beziehung der Nachbarschaft bzw. der realen sachlichen Zusammengehörigkeit: der Erzeuger steht für das Erzeugte: z. B. Schiller lesen; die Wirkung steht für die Ursache: z. B. Krach steht für Streit; der Rohstoff steht für das Erzeugte bei: das Eisen für das Schwert; das Gefäß steht für den Inhalt bei: ein Glas trinken, der Ort steht für das dort Befindliche bei: Afrika hungert, Brüssel entscheidet, der Saal applaudiert; die Epoche steht für die darin lebenden Personen in: das Mittelalter glaubte; der Besitzer steht für das Besitztum bzw. der Befehlshaber für die Ausführenden in: Hannibal erobert Rom)²¹⁹, Synekdoche (Beziehung zwischen Besonderem und Allgemeinem: sein Brot verdienen)²²⁰ (16f)

Semisch weist auf die Bedeutung der Semilogie von Julia Kristeva und der Psychoanalyse Jacques Lacan für die Postmoderne hin. Erstere ist vor allem durch eine ‚Ästhetik der Intertextualität‘ charakterisiert.

Das Textverständnis orientiert sich daran, dass **kein Text ohne Bezug zu den anderen Texten denkbar** ist und **Bedeutung erst in der Interpretation** hervorgebracht wird. Dieser **Prozeß der Semiose** oder des Verstehens eines Textes ist **unendlich**. Jeder Text ist aus vielen Texten zusammengesetzt, die miteinander kommunizieren. „Der Inter-Text ... ist der Signifikant als Sirene“ (Barthes: *Über mich selbst*) und „Die Literatur wird zur Utopie der Sprache.“ (ders.: *Am Nullpunkt der Literatur*). Es kommt zur **Uminterpretation der Vorbilder, indem man sie fehlliest**. Der Bezug zweier Texte ist ein **Dialog** und eine **Stilkopie**: Persiflage, Parodie, Cento (aus Textpartikeln eines anderen Textes bestehend, Flickengedicht, Cut-up-Technik von Burroughs, parodistisch, travestieartig), Hypolepse (Anschlussfähigkeit: der Rhapsode muss in der Rezitation des Homertextes fortfahren, wo sein Vorgänger aufgehört hat). Auf Texte wird mit anderen Texten reagiert, zustimmend, ablehnend, weiterführend, korrigierend.

²¹⁵ *Décor ciment*, a.a.O., S. 143.

²¹⁶ Asholt, Wolfgang : *Der französische Roman der 80er Jahre*, a.a.O., S. 146.

²¹⁷ <http://de.wikipedia.org/wiki/Pastiche>. Abrufdatum: 30.03.2009.

²¹⁸ <http://de.wikipedia.org/wiki/Metapher>. Abrufdatum: 30.03.2009.

²¹⁹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Metonymie>. Abrufdatum: 30.03.2009.

²²⁰ <http://de.wikipedia.org/wiki/Synekdoche>. Abrufdatum: 30.03.2009.

Dies lässt in Hinblick auf den Zeitaspekt einer solchen *Écriture* eine ‚Erinnerungskultur‘ erkennen, wie sie von Aleida Assmann eingefordert wird:

Teile der Vergangenheit im Bewusstsein zu halten und gezielt zu vergegenwärtigen,
Historisches aus aktueller Perspektive zu zeigen,
regelmäßige und ereignisbasierte Elemente, die die kollektiven Wahrnehmungen prägen, zu sichtbar zu machen,
die subjektiven Einwirkungen des Aktuellen auf die Erinnerungskultur zu zeigen,
durch Zitat und Anspielung die Bedeutung zweier Texte zu bereichern.

Wir möchten darauf hinweisen, dass das Intertextualitätskonzept eine eigenartige Zeitlichkeit impliziert. Wenn kein Text ohne frühere Texte denkbar ist, so ist die Vergangenheit automatisch im gegenwärtigen Text aufgehoben. Die Frage wäre dann, wie sich ein solches Konzept von dem Hegelschen unterscheidet, demgemäß es im Deutschen Idealismus kein ‚Zeitproblem‘ gibt, weil die Zeit im Begriff aufgehoben ist. Inwieweit man in einem solchen Falle noch von einem Temporal turn sprechen könnte, möchten wir einstweilen dahin gestellt lassen.

Der Theoretiker Genette nennt die Intertextualität Transtextualität: Präsenz eines Textes in einem anderen in Form von Zitaten, Plagiaten, Anspielungen. Dies lässt sich sehr gut in Beigbeders frühen Romanen erkennen.

Paratextualität ist das, was einen Text einrahmt: Titel, Fußnoten, Gattungszuweisungen, Entwürfe und Skizzen.

Metatextualität ist das, was Kommentare und Literaturkritik zu einem Text hinzufügen. Hypertextualität meint die Überlagerung von Texten, dass der spätere nicht ohne den früheren Text denkbar ist. Zum Beispiel ist James Joyce *Ulysses* (1922) nicht ohne Homers *Odyssee* denkbar.

In der Intertextualität wird es noch wichtig zwischen ‚Einzeltextreferenz‘ und ‚Systemreferenz‘ (Beziehung zu allgemeinen Textsystemen wie literarischen Gattungen) zu unterscheiden. Unbewusste intertextuelle Bezüge können durch die Text-Leser-Beziehung entschlüsselt werden (Interpretationen z. B. von Freud), was auf einen Paradigmenwechsel von einer Produktions- zu einer Rezeptionsästhetik hinweist. Intertextualität wird unter anderem auch bei der Kreativitätsforschung verwendet.²²¹

Wir möchten noch eine kritische Anmerkung zu dem vielbeschworenen Begriff der ‚Intertextualität‘ machen, der oft in der Art eines jeder Hinterfragung enthobenen Arguments fungiert, indem wir Deleuze/Guattari zitieren:

„Wie kann das Buch ein adäquates Außen finden, mit dem es im Heterogenen ein Gefüge bilden kann, anstatt eine Welt zu reproduzieren? Kulturell gesehen ist das Buch zwangsläufig eine Kopie: die Kopie seiner selbst, die Kopie eines vorherigen Buches desselben Autors, die Kopie anderer Bücher [Intertext], wie unterschiedlich sie auch sein mögen, ein unendlicher Abklatsch feststehender Wörter und Konzepte, ein Abklatsch der gegenwärtigen, vergangenen oder zukünftigen Welt. Auch das antikulturelle Buch kann mit einer schweren kulturellen Last beladen sein, doch wird es sie aktiv benutzen: Vergessen statt Erinnerung, Unterentwicklung statt Fortschritt zur Entwicklung, Nomadentum statt Sesshaftigkeit, Karte statt Kopie.“²²²

Intertextualität steht in engem Zusammenhang zur **Intermedialität**. Diese ist die Beziehung zwischen Medien und untersucht ‚ästhetische Koppelungen und Brüche‘. Man unterscheidet zwischen traditionell-handwerklichen, technisch-apparativen und digitalen-neuen Medien.

²²¹ Die Kurzdarstellung folgte im Wesentlichen: <http://de.wikipedia.org/wiki/Intertextualität>. Abrufdatum: 25.04.2009.

²²² Deleuze/Guattari: 1000 Plateaus, a.a.O., S. 40.

Intermedialität ist der **Medienwechsel** und die **Gleichzeitigkeit von Ausdrucksformen**, z. B. Bild und Ton, Sprache und Musik, Neue Medien und Theater. Will man Intermedialität zur Veranschaulichung bringen, ist es dienlich herauszufinden, **wo die Grenzen der anerkannten Medien überschritten werden**. Das Experiment und seine Programmatik auf der Domäne des Intermedialen versucht, **bisher nicht anerkannte Medien** mit anerkannten zu koppeln und zu verschmelzen. Es soll das Niemandsland erforscht werden zwischen Medien (Higgins: *Intermedia*).

Intermediale Verfahrensweisen drehen sich um die Realisierung medialer Konventionen eines oder mehrerer Medien in einem anderen:

1. **Verschmelzung** von Medien
2. nachträglicher **Medienwechsel**
3. **Medium als Resultat** einer Transformation in der Struktur eines anderen Mediums.²²³

Literarische Invention: Simulation und Dissimulation (AM ²²⁴):

Umkehrung der Zeit:

Es wird auf die **Postmoderne als Allegorese des Epigonalen** hinwiesen. Die Epigonen gelten als **Nachahmer anderer Literaten und Epochen**. Ihr Ruf ist zweifelhaft, weil sie nichts **Eigenständiges** hervorzubringen scheinen und lediglich ‚abzukupfern‘ vermögen. Diese negative Charakterisierung wird in der Postmoderne zu einer positiven Qualität. Statt Texte zu erfinden geht es darum, **bereits vorhandene Texte ‚umzuschreiben‘**. Dies kommt unter dem Gesichtspunkt der **Erschöpfung der künstlerischen Mittel und Verfahren** in den und durch die **Avantgarden der Moderne** zustande. Semsch hat vor, eine Neuverortung vorzunehmen: „Erzählen heute und die Praxis des ‚récit‘ bei Bon“. Besonderen Wert legt er dabei auf die **Allegorie der Diskretion**, wie sie von C. Ripa aus Siena 1603 in einem Bild dargestellt worden ist. Er weist auch auf eine Schrift des Philosophen B. Gracian hin, die sich *El discreto* nennt. **Heutiges Erzählen** muss versuchen **die globale Welt und ihre Differenzen** darzustellen, wobei die ‚querelles des modernes et des postmodernes‘²²⁵ im Vordergrund stehen. (4) Wir haben es hier mit der **Generationenkomponente** zu tun, wie sie im Sinne Ricoeurs in der Geschichtsschreibung herangezogen wird, um eine Vermittlung von individueller und kollektiver Zeit in der Erzählung zu bewerkstelligen (siehe unten im Zusammenhang mit Beigbender). Das Diskrete ist eine Möglichkeit das Wahrhaftigkeitsparadigma des abendländischen Logozentrismus samt seines Charakters eines Gottesgerichtes zu subvertieren. Es wird weniger Wert auf die Substanz und mehr auf die Akzidenzien gelegt, das heißt, es geht weniger um das Was als um das Wie.

Um 1980 herum kommt es zu einer **Überwindung der avantgardistischen Dialektik** und einer Profitierung von

- 1) der **Umkehrung der Zeit**, wie sie Proust vorgenommen hat, indem es zu einer **Poetik der Erinnerung** und zur **Auflösung einer problematisch gewordenen Zeiterfahrung**, wie sie der Nouveau roman veranschaulicht hat, kommt;
- 2) der **Skepsis an der mimetischen Leistung der Sprache** (Linguistic turn);

²²³ <http://de.wikipedia.org/wiki/Intermedialität>. Abrufdatum: 25.04.2009.

²²⁴ Wir folgen Semsch, Klaus: *Diskrete Helden. Strategien der Weltbegegnung in der romanischen Erzählliteratur ab 1980*, München 2006, S. 4 – 52. Die Zahlen in runden Klammern bezeichnen die Seitenzahlen bei Semsch.

²²⁵ *Querelles des modernes et des postmodernes*, in: Merkur 594/595 Sonderheft.

- 3) der zurückgewonnenen **Komik an der Darstellung des Fragmentarischen** (das unendliche Schreiben);
- 4) der **poetologischen Freiheit** (Anything goes!) nach dem **Ende der Kunst** und nach dem Ende des modernen Roman (meint den Nouveau roman)
- 5) dem **Miteinander neuer medialer Künste**, Foto, Film, Fernsehen. (Medium und Realismus; Intermedialität; Foto- und Hyperrealismus; Ekphrasis; Bildbeschreibung; Nature morte).

Der 1980 eingetretene Paradigmenwechsel und Übergang scheint einen **größeren Kulturwandel** nach sich gezogen haben, welcher sich zum Beispiel an der öffentlichen Gewichtung der Wissenschaften, der Kulturdebatte um die Postmoderne und die Moderne, an der philosophischen Ideologisierung philologischen Tuns, oder an Projekten des Romans nach der Moderne veranschaulichen lässt.

Modernes hat in der jüngeren Literatur **keine semantische Bedingung** mehr, das heißt, es bedarf keiner semantischen, durch Sinn und Bedeutung erzielten Neuerungen, Innovationen, und Hervorbringungen eines ‚avanciertesten Materials‘ mehr, wie solches noch für die historischen Avantgarden unabdingbar gewesen ist, um ‚Modernes‘ im Sinne von Neuheit und Innovation hervorzubringen. Es ist ein **Verlust des Sinns** eingetreten. Im Moment, da kein wesentlich neuer Sinn mehr kreiert werden kann, kommt es zu einer ‚Ewigen Wiederkehr des Gleichen‘. Gleichzeitig haben es Entwicklungs- und Geschichtskonzepte mit ihrem diachronen, linearen Zeitschema schwieriger denn je.

Baudrillard spricht in seinem gleichnamigen Buch aus dem Jahre 1993 von einer ‚Rückwendung der Geschichte‘, in der es zu „einem Exzess des Endes“²²⁶ ohne Ende und der Unmöglichkeit „der Apokalypse des Virtuellen zu entkommen“²²⁷ kommt. Philologie ist Dekonstruktion geworden. Das heißt, dass es nicht mehr um Konstruktion bzw. Synthese von Sinn, sondern um dessen Dekonstruktion und Analyse geht. **Postmodernes** in der jüngeren Literatur zeichnet sich durch **plurale Referentialität moderner Ästhetik** aus. Das heißt, der Signifikant ist nicht an ein bestimmtes Signifikat bzw. einen bestimmten Referenten gebunden, wie es im Symbol der Klassik noch der Fall gewesen ist, sondern es findet ein **„Gleiten der Bedeutung“** statt, welches dazu führt, dass der Signifikant noch andere, unbewusste, durch die **Hermeneutik der Interpretation** erst zu ermittelnde Bedeutungen bzw. Referenten haben kann.

Letzteres hat zur Folge, dass in der Postmoderne **die barocke Allegorie** eine immer größere Rolle spielt. Die barocke Allegorie zeichnet sich dadurch aus, dass ihr Gemeintes unbestimmter, allgemeiner ist und dass der Betrachter etwas in sie hineinprojizieren kann. Moderne Literatur zeichnet sich insgesamt als **autoreferentielles Differenzspiel** aus, wobei der **Aufweis des Anderen** (Alterität, Hybridität, Gender) im Vordergrund steht. Die Dominanz der **„cultural studies“** belegen das. In den **stiltechnischen Mitteln** bleibt zu entscheiden, ob die **Parodie** oder das **Pastiche** vorherrscht, wobei wir auf den epigonalen Aspekt zurückverwiesen sind. Parodieren oder pastichieren kann man nur etwas, was bereits besteht, bereits gezeugt ist, ‚einen Vater‘ bzw. Autoren hat. Das Parodierte/Pastichierte hat seinen Ursprung nicht in sich. Der berühmte Slogan vom ‚Tod des Autoren‘ dürfte in diese Richtung gehen, dass der parodierende und pastichierende Epigone nur ein Erbe, ein Enkel bzw. ein Sohn und kein Originelles und Authentisches hervorbringender Vater ist. Dieses Phänomen ergänzend möchten wir folgendes zitieren, was darauf hinweist, dass die postmodernen Epigonen vor allem ein Problem mit dem ‚toten‘ Vater, der Vergangenheit, der Geschichte, und der Zeit haben, nicht zuletzt ist es ihnen ja, wie wir bei François Bon sehen können, zugefallen, ‚Trauerarbeit der Moderne‘ zu leisten:

²²⁶ Baudrillard: *Die Rückwendung der Geschichte*, in: *Lettre internationale Herbst 1993*, S. 13.

²²⁷ Baudrillard: a.a.O: S. 16.

„In der Welt der Zeichen [will sagen in symbolischen Ordnungen] ist der Repräsentant des Lebens und der Zeugung [die Sprache, das Wort] eine Leiche [d. h. nur das Nichts eines Wortes bzw. Zeichens]. Das war Freuds Entdeckung. Der tote Vater ist es, der Schwierigkeiten bereitet ... Der Mensch hat Geschichte, seitdem er einen Vater hat, der der Anfang einer Reihe ist, die in die Vergangenheit führt. Der Vater ist der Repräsentant der Vergangenheit, der Geschichte, der Abwesenheit, der Zeit. Die Geschichte erzählt von den Vätern, und sei es nur in Form von Geschichten [dies wird wichtig für die Collagenliteratur und die Zitatechnik etwa bei Beigbender, weil das Zitat eine Wiederholung von Urheberrechtlichem ist], die die Väter erzählten. Geburt, Zeugung und Tod spielen sich, das Reale dieser Vorgänge elidierend, in den Dimensionen der Rede ab ... ob die Lebenden ihre Existenz um den Signifikanten des Todes kreisen lassen, auf den alle Fragen nach Anfang, Ende zurückführen, all das sind strukturelle Effekte symbolischer Formationen, Effekte des Sprechens.“²²⁸

Aufschiebende Wirkung zwischen Text und Kommentar:

Das neue Erzählen des Nouveau nouveau romans nach 1983 in Frankreich zeichnet sich aus durch Zitat, Prätext, Fragment²²⁹, Zeichentrickfilme, televisive, photographische Struktur von Literatur. Ein solches Erzählen ist zeitgemäß, beinhaltet **mediale Verflechtungen** und zeitigt Ergebnisse. Weiter wird die **Kategorie des Epigonalen** zur Bestimmung wichtig. Zur Kategorie des Epigonalen wäre zu sagen, dass Epigonen als unbedeutende Nachahmer ohne eigene Ideen gelten. Sie betreiben eine bloß kunstfertige Reproduktion früherer Entwürfe, was jeder Art von Geniekult entgegensteht. In Goethes Faust I, Vers 1977, wird das Dilemma der Epigonen folgendermaßen bestimmt:

„Weh Dir, dass du ein Enkel bist“.

Zum einen bedeutet das, dass der Nachfahre gezwungen ist, das Erbe der Väter sich anzueignen, zu sichten, zu ordnen, auszusondern, um Besseres zu leisten. Zum anderen hat er aber mit der Tatsache zu kämpfen, dass die Alten schon alles Wesentliche getan haben und den Schöpfungen der Vorgänger nichts wesentlich Neues mehr hinzufügen können.

Der Begriff des Epigonalen setzt **die Klassik als Maßstab** voraus. In der französischen Klassik kam es weniger auf den genial-originellen Einfall an, als auf die **formvollendete Ausführung des Sujets**. Weil die Engländer keine Neuklassik hervorgebracht hätten, wäre der Begriff des Epigonalen in Hinblick auf ihr Kunstschaffen bedeutungslos, diese historische Unbekümmertheit sei mitverantwortlich für die erfolgreiche moderne angloamerikanische Kunst. Epigonen sind also unbedeutende Nachahmer und Trittbrettfahrer, aber auch wertfrei betrachtet Nachfahren einer Klassik.²³⁰ (18)

Im Nouveau nouveau roman kommt es zu einer Dekonstruktion von auf das moderne Subjekt zugeschnittenen, ästhetischen Kategorien des interpretativen Verstehens und einer intertextuellen Überführung von Textproduzent und -rezipient in ein literarisches Feld vernetzter Transpositionen kultureller Gedächtnis-Räume. Hieraus folgt, dass die Schwächung des modernen Subjektes und interne Wechselwirkungen der Künste sichtbar gemacht werden.

²²⁸ Schreiber: a.a.O. S. 82f

²²⁹ Das *Athenäumsfragment 116* über die Universalpoesie fordert das Übertragen philosophischer Gedanken auf den Umgang mit Literatur; alles soll poetisiert werden. Laut Schlegel muss ein guter Roman Fragment bleiben. Beispiele dafür wären: *Offerdingen*, *Sternbalds Wanderungen*, *Lucinde*, *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*.

²³⁰ <http://de.wikipedia.org/wiki/Epigonen>. Abrufdatum: 25.04.2009.

In der Postmoderne stellt sich Literatur dar als **Gedächtniskunst**, die sich **im Bewusstsein ihrer aufschiebenden Wirkung zwischen Text und Kommentar** stellt. Man spielt hier auf die Derridasche Kategorie der Différance im Sinne von Aufschub und Nachträglichkeit an. Mit Text und Kommentar meint man Produktion und Rezeption. Da der Text ‚Kopie seiner selbst‘ (Deleuze/Guattari), das heißt Repräsentation, ist, kann er nur nachträglich, durch eine Différance zur Geltung kommen.

Intertextualität wird zur unendlichen Verkettung von *Transkulturalität*. Letztere bezeichnet eine Verwischung der Grenzen von Kulturen, in einer transkulturellen Gesellschaft sind die Zuwanderer in zwei Kulturen zuhause und im Konfliktfall hat die Aufnahmekultur Vorrang, mit allen Konsequenzen, Menschenrechtsverletzungen usw. Multi-Kulti ist nicht Transkulturalität.

Dabei kommt der Zitierpraxis (Beigbeder) ein besonderer Stellenwert zu. Die historische Entwicklung der intertextuellen Praxis kann sehr gut über eine Kritik der Intermedialität dargestellt werden. Beide Untersuchungen führen zu einer Kritik am Begriff der Kulturwissenschaften. Der Komparatist Zima stellt 1995 fest, dass Literatur intermedial ist und versucht eine Bestimmung intermedialer Einzelkünste durch thematische und semantische Isotopien. Die Mischung verschiedener Diskurse kann auf Dauer nicht verhindert werden, wobei die **Tendenzen zur Hybridisierung** noch steigend sind.

Wie wir sehen werden im Zusammenhang mit Beigbeder, ist der romantische Roman die hybride Gattung, die die ‚Kontinuität der Formen‘ garantiert. Es kommt zu einer ‚intermedialen ars combinatoria‘ von Prä- und Intertext, Einbildung, Vor-Bild. Es tritt eine **entgrenzende Auflösung überkommener narrativer Strukturen** ein. Das **diskontinuierliche Spiel der Erzähltexte** wird an der Tradition überprüft. Im Zuge dieser komparatistischen Arbeit auf dem Feld der Intermedialität kommt Zima zu der Einsicht, dass ein erheblicher **Mangel an einem Instrumentarium zur kulturellen Vermessung** besteht. (19)

Die **intermediale Verschränkung von Wort und Bild** ist nicht gänzlich aufklärbar und homogenisierbar. Bilder erzeugen Bilder, Einbildungen, Texte und Worte. Vor allem aber gilt: Sehen kommt **nicht ohne Sprache** aus und **Lesen/Schreiben nicht ohne Bildphantasie**. (20) Diese Überlegungen sind von Wichtigkeit für eine **dialektische Auffächerung des Zusammenhanges von Medium und Realismus**. Durch den Siegeszug der Medien wird **Hyperrealismus** erzeugt. Dieser kennt keinen „Widerspruch zwischen dem Realen und dem Imaginären ... Die Irrealität ist ... die Irrealität einer halluzinierenden Ähnlichkeit des Realen mit sich selbst.“²³¹ Wir sehen die suggerierte **Notwendigkeit der Entmischung hybrider Gattungen** also in einer **Rückgewinnung des ‚Realitätsprinzips‘** gerechtfertigt.

Die Einsicht in **die den Künsten inhärente Interdependenz von Bild und Wort** konzediert mit der **Vorstellung von Literatur und Film als zwei unterschiedlichen Schreibweisen. Sprachlichkeit** wird zum Nenner von Literatur, Musik und Malerei und erhält so das entscheidende die Künste fundierende Gewicht.

Der **Photographie** wird die Wirkung eines elementaren Einschnitts in die **Erfahrung der Visualität** zugesprochen. Durch sie wird vor allem eine

Entblößung des Blickes

bewerkstelligt, eines Blickes, der, wie wir oben gesehen haben, **durch historische Apriori geprägt** ist und dazu angetan ist, **‚Dispositive der Macht‘** mitzubegründen.

J. Paech unternimmt den **Versuch einer intermedialen Rhetorik der Figuration**.

Barthes bestimmt die **mediale Form der Photographie** als **Differenz-Form des Dazwischen**. Seine intermedialen Ansätze setzen je **ein Medium (zumeist den Text) als**

²³¹ Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1982, S. 114.

Hypermedium dominant voraus, um mit der **Kritik am sprachlichen Stilbegriff** die **intermedialen Differenzformen** systematisierbar machen zu können.

Diese Differenzformen bezeichnet er als **intermediale Figurationen**. Entscheidend für die Bestimmung dieser Differenzformen ist die

Spur des Verschwindens, die das Ab-Bild von seinem Vor-Bild

trennt, was sich am Beispiel der Photographie zeigen lässt.

Anhand dieser Spur des Verschwindens ist es möglich,

die **differierende Überformung der Differenz zwischen Vor-Bild und Ab-Bild**

in der narrativen Bewegung für den Film zu erweisen.

Was wir im Film sehen, weist hin auf

Funktionsweisen, die nur auf die Differenz der medialen Struktur verweisen möchten.

Die Ausdrucksweisen der Kunst bleiben hier bewusst ausgeklammert.

Der ‚celare-artem-Topos‘ der Rhetorik‘ besagt: „Schreibe so, wie du redest!“. An ihm wird eine **Verhüllungsstrategie** deutlich, welche eine überredende Taktik verfolgt. Er zeigt den **Anteil des Mediums Schrift bei der Formung von Kommunikation** auf. Analog dazu lässt sich in Hinblick auf die Intermedialität fragen,

wie der Wort-Bild-Bezug die Rhetorik der Affekte beeinflusst.

Von **Medialität** darf gesprochen werden, wenn sie

a) einen **Beitrag zur Erhellung von Kommunikation** zu leisten bereit ist und

b) wenn die formale Differenz sich als **produktive menschliche Welteinlassung** mit kommunikativer Absicht zeigt.

In diesem Zusammenhang wird Foucaults **Heterotopie** (Orte mit ungleicher Struktur) der **Zeichendifferenz von Bild und Text** wichtig. Nur in einer **unscharfen Sichtweise** kann es zu einer **Neutralität von verschiedenartigen Medien** kommen. Nur die **Verwischung der medialen Grenzen** vermag un-heimliche Orte und Lust-Orte, vorzuspiegeln. In intermedialen Genres kommt es nicht selten zu einem **Rekurs auf die Kraft des Wortes**. In diesen Fällen besteht **Bedarf an Affektrhetorik**. (21)

Wir ergänzen, dass es sich in diesen Untersuchungen ebenfalls um die Funktionsweisen einer Art ‚Allchimie des Wortes‘ (Rimbaud) handelt. Im Film merkt man, dass die wenigen gewechselten Worte im Zusammenhang mit der Sprache der Bilder oft magische Bedeutung erlangen, man denke an ‚play it again Sam‘, ‚ich seh‘ Dir in die Augen, Kleines‘ oder ‚Rosebud‘. Ähnlich stellen Deleuze/Guattari in Kafkas ‚kleiner Literatur‘ einen besonderen ‚intensiven‘ Gebrauch von Sprache fest.

Im Bezug auf das Medium Photo kommen Foucault und Barthes zu folgender Bestimmung: die **Funktion der bildhaften Emotionalität und Erotik** weist als den Ort um die Diskussion der intermedialen Künste die

fundamentalarhetorische Basis kommunikativer Weltbegegnung aus.

Das soll heißen, dass man die Intermedialität aufgrund ihrer Emotionalität und Erotik dadurch untersuchen muss, dass man ihren **Zusammenhang mit kommunikativer Weltbegegnung** beschreibt. Die **Diskursivität** ist eingelassen in die Diskussion um **das für jede Rede zentrale Evidenzpostulat**. Das heißt: jede Rede muss vorgeben, verständlich sein. Das **affektrhetorische Verständnis des Wortschmucks** (Eloktion, Ornat) wird als emotive Notwendigkeit gesehen, um die Differenzen zwischen Wort und Bild bestimmen zu können. Die ‚evidentia‘ bzw. die Offensichtlichkeit dient als **Diskursinstanz für die Wort-Bild-Verbindung**. Evidenz erklärt ‚Signifikation‘, das heißt die Bedeutung. Die affektrhetorische ‚significatio‘ benennt einen doppelten kommunikativen Sachverhalt. Er bindet Evidenzforderung an ein ‚enargeia‘-Konzept. Die rhetorische Rede muss zunächst **klar und deutlich** strukturiert sein, erst dann dürfen **Anspielungen** und Insinuation in sie eingebaut werden. Grundsätzlich ist der rhetorische oder künstlerische Diskurs durch eine

Akzentuierung von Bedeutung bestimmt. **Kommunikation** in beeinflussenden Diskursen gestaltet sich in Ausrichtung auf menschliche Begegnung, die einen **Bedarf an überredender Energie** benötigt. Dem Postulat der emphatischen

Zur-Schau-Stellung (simulatio),

wie ihn eine weitere Stufe der rhetorischen Technik kennt, steht das der knappen Aussage, der **Anspielung/des Verbergens (dissimulatio)** gegenüber.

Die ästhetische Rede wird zu einer bildhaften ‚enargeia‘, deren **rhetorische Mittel** zu überzeugen und bezaubern vermögen. (22)

Der Wort-Bild-Bezug ist auf die Simulation-Dissimulations-Dialektik zurückführbar.

Eine **Poetik der Simulation** hat Klettke 2001 gegeben. Die **Dialektik von Verstellung/Ostentation** führt zu einer **affektrhetorischer Texteinschreibung** des Menschen. Die für den Redenden zentrale **Evidenzfunktion** der persuasiven bzw. überredenden Sinnkonstitution kommt durch ein **beliebiges Differenzspiel der affektrhetorischen Rückbindung des Bild-Wort-Bezuges** zustande. Der Zweck heiligt also die Mittel. Bilder werden eingesetzt, um Affekte zu erzeugen, die eine Überredung befördern. (23)

Binnentext:

Der Binnentext ist **neue Bezugnahme des Selben auf vorige Erscheinungsweisen:**

Es soll also durch etwas, das **Binnentext** genannt wird, zu einer **Wiederholung** voriger Erscheinungsweisen [Vergangenes] kommen, die eine neue Bezugnahme verspricht. Dabei darf die **Notwendigkeit dieser Wiederholung** in dem **Verschwinden eines anthropomorphen Paradigmas** gesehen werden, das aus Nietzsches Gedanken der ewigen Wiederkunft resultiert.

Man spielt hier auf Foucaults Konzeptionen in der *Ordnung der Dinge* an, wo es um ‚**das Verschwinden des Menschen**‘ als **anthropologischen Gegenstandes für die Wissenschaft** geht, was durch Nietzsches ‚Ewige Wiederkehr‘ vorweggenommen worden sei (siehe unten zu Houellebecq). Da das Verschwinden des Menschen eine **Leere** hinterlässt, geht es um die Auswirkungen von dieser auf das Denken.

Jauß kennt als **oberstes Postulat das der ästhetischen Erfahrung**. (1991) Die Praxis des aktuellen (gegenwärtigen) Récit bei Bon kann als eine **nachmoderne Poetik**, die durch **Kartharsis mit Subjektdezentrierung** (Trauerarbeit) wirkt, beschrieben werden. Wir vergessen nicht die Kritik von Nietzsche am Kartharsismodell von Aristoteles.

Die **Intermedialität im Werk von Bon** muss über ihre **Wort-Bild-Zentrierung** erforscht, aber auch in **Zusammenhang mit der Musik** (Allobiographien von Rockmusikern, siehe Bons *Rock'n roll*) untersucht werden.

Der **Binnentext als der Ort aktueller Poiesis** ist ein Zwischenraum, der nach der Moderne und vor einer Neuverortung des Menschen viele Übergänge herstellt (das heißt: nach dem Ende der Moderne, der Avantgarde, dem Experiment, der Erschöpfung der Innovationen bleibt erst einmal eine Leere, die der Binnentext, welcher noch keiner Neuverortung des Menschen gleichkommt, ausfüllen soll).

Dabei wäre zu fragen, ob diese Neuverortung überhaupt möglich ist? Sehen wir die Welt als Text (Derrida) folgt daraus eine neue Bezugnahme des Selben auf vorige Erscheinungsweisen, die wir als Binnentext bezeichnen.

Der Binnentext ist ein ‚**remake**‘, eine Wiederholung. Text wird durch **diskursive Dominanzstrukturen** abgelöst. Der Text löst **Moderne und ihr Bedeutungsparadigma** auf: unendliches Verstehen, Hermeneutik; bei Ricoeur ist die epistemologische Entwicklung von

der Wortlogik in der Renaissance zur Satzlogik der Moderne zur Hermeneutik des Textes in der Gegenwart nachzuvollziehen.

Bei Bon wird Literatur zur binnentextuellen Einschreibung, die eine Grenzbegegnung des Selben erfordert, sei sie auch tautologisch. Gemeint dürfte Begegnung des Selben als Wiederholung, Remake, Recycling, Retrospektive, Redundanz, aber auch Begegnung von verschiedenen Arten des Selben, z. B. Wirklichkeit und Mimesis sein.

Literatur als binnentextuelle Einschreibung ist also eine Wiederholung. (24)

Die binnentextuelle Einschreibung ist **Dis-Simulation**, eine (dis)simulative Schreibhaltung, sie **simuliert etwas in einer Geste, die die Simulation als solche erkennen lässt**, sie ist also nicht echte, authentische Simulierung, sondern Dis-Simulation, sie ist eine neue Grenze und setzt eine Entgrenzung mimetischer Doppelung voraus. Wir möchten anmerken, dass sich das in der Praxis schwer nachvollziehen lässt. **Mimetische Doppelung** bedeutet **Doppelung in Vor-Bild und Ab-Bild**. Da es schon seit Menschengedenken dissimulative Schreibhaltungen, wie Ironie, Humor, Zynik, usw., die dazu angetan sind, doppelte Botschaften auszusenden, indem sie nicht buchstäblich zu verstehen sind, gegeben hat, möchten wir fragen, was denn das typisch Binnentextuelle ist, an der ‚Neuen dissimulativen Schreibhaltung? Wir beantworten uns das folgendermaßen: die Dissimulationen von Ironie, Humor etcetera bekommen im Zuge des ‚Verschwindens des Menschen‘ und der binnentextuellen Einschreibung eine neue Qualität, indem sie zeigen, dass die wiederholten Gesten und Szenen nicht mehr ursprüngliche Produktionen, sondern Wiederholungen, Reproduktionen sind, dass es nicht mehr möglich ist, ohne Ironie, Humor, etc. diese Gesten zu wiederholen.

Simulation steht im Gegensatz zur **Fiktion**, weil sie keine Wirklichkeit zugrunde legt. Simulation ist mit der (oder einer der mannigfaltigen) Wirklichkeit(en) symptomartig verbunden. In diesem Sinne kann Simulation verstanden werden als in Verbindung stehend mit einer Wirklichkeit, die sie versucht zu erhellen. Ähnliches versucht die Kunst der Novelle als Schizoanalyse, die eine Psychoanalyse zu ersetzen vermag, zu leisten, wenn ihre Grundfrage darin besteht herauszufinden: **was ist passiert**, was kann denn nur passiert sein?²³²

Der Binnentext ist Simulation und Dissimulation. Die **Simulation** ist nicht nur eine **künstliche Welt**, wobei die ‚möglichen Welten‘ bei Leibniz deren Horizont²³³ ausmachen dürften, man muss sie **auf ihre Funktionalität befragen**. Mit anderen Worten, was leistet der Begriff Simulation? Der Binnentext als Dis-/Simulation muss sich mit den **Beziehungen von Barock und Klassizismus**, von **Schönem und Erhabenen** auseinandersetzen, das heißt mit dem **Unterschied von Allegorie und Symbol**, sowie mit den **regulativen Ideen, welche sich aus der Bedrohlichkeit des Erhabenen ergeben**. (25)

Angestrebt wird eine **Poetik der erfüllten Gegenwart**. In François Bons Buch *Parking*²³⁴ heißt es: „l’objet à décrire, c’est le monde au présent“ oder ‚der zu beschreibende Gegenstand ergibt sich aus der **gegenwärtigen Welt**‘. Aisthesis (Wahrnehmung) handelt von den **Einbildungen literarischer Fiktion** (Rezeptionsästhetik). Die **eigentümliche Zeitlichkeit**, die dabei zur Veranschaulichung kommt, müsse **die Dinge neu bzw. in einem anderen Licht sehen lassen**. Es dürfte unschwer zu erraten sein, wodurch man solches erwirkt, nämlich durch Multiperspektivität und Polyphonie der Stimmen, die beiden bevorzugten Stilmittel von Bon.

Diese **entdeckende Funktion** bereitet **Genuss erfüllter Gegenwart (bei der Rezeption)**. Der **Nouveau roman versucht eine narrative Poetik der ‚causalité interieur‘ zu**

²³² Deleuze/Guattari: *Drei Novellen oder was ist passiert?* In: *Tausend Plateaus*. Berlin, Merveverlag, 1992, S. 263 bis 282.

²³³ Siehe Leibniz: *Theodizee*.

²³⁴ Bon, François: *Parking*, a.a.O., S. 61.

verwirklichen. Jauß (1994) kritisiert die philosophische Vorgehensweise der Dekonstruktion, wie sie Paul de Man und Jacques Derrida in die Theorie eingeführt haben. Stattdessen versucht er einen **Reflexionsraum** für die Überwindung der **ästhetischen Problematik der Moderne** zu eröffnen, welche in einer ‚**aporetischen Zeiterfahrung**‘ bestehe. **Der Roman ist eine lineare Erzählform**, das heißt er ist durch ein Vorher und Nachher, Diachronizität, Ungleichzeitigkeit, Chronologie geprägt. Der Nouveau roman löst die zeitliche Linearität auf.²³⁵ (Robbe-Grillet) Es kommt zu einer **Überführung der linearen Geschichtlichkeit** des realistischen Romans in die **narrative Poetik der ‚causalité intérieure‘** (innere Kausalität).²³⁶ (C. Simon) Inwieweit man damit etwas radikal Neues leistet, wagen wir zu bezweifeln. Wir erinnern uns an die von Genette ausgewiesenen Möglichkeiten der Zeitlichkeit in der Erzählung (siehe oben). Das Besondere des Romanes ist, dass er sich nie voll und ganz die lineare Geschichtlichkeit einhält. Es interessieren grundsätzlich die Abweichungen davon, man würde ganz einfach sagen: die Zeitmodellierung. Dass diese einer anderen Causalité folgt, dürfte selbstverständlich sein, handelt es sich im Roman doch um keine transzendentalen Signifikanten, wie sie die Historiker erbringen müssen.

Überwindung des realistischen Paradigmas für die Literarizität:

Der Verlust verlässlicher Temporalität ist verantwortlich für die **Substitution der zentralen Kategorien von sprachlicher Referenz und Linearität in solche intertextueller, intermedialer, simulierter Autoreferenz**, die sich durch ludisch ironische Selbstanzeige erschöpft. Die **Poetik der Erinnerung** bei Proust bildet zunächst einen **Ausweg aus dem Dilemma der Spätmoderne**, welche die dereinst **entzügelte Zeitkategorie (im Roman von Balzac) nicht mehr glaubhaft erzählen** und narrativ in einer außersprachlichen Bedeutungsreferenz (= Wirklichkeit) fixieren kann. Wir halten dem entgegen, dass gerade Houellebecq den Balzacschen Roman fortsetzt.

Bei Proust kann ein letztes Mal **zeitliches Sehen linear inszeniert** werden, allerdings im **Kunstgriff des Memorierens** einer poetisch schon nicht mehr greifbaren Gegenwart. Ist Proust also schon nicht mehr auf der Höhe unserer Zeit? Ja, aber er macht darüber hinaus den **Zweifel in die poetische Invention** in toto sichtbar.

Dies bedeutet **das Ende der Moderne**, da aus **Ermangelung von Neuem** mit dem Alten nicht mehr gebrochen werden kann.

Auch Proust kann **die Aporien moderner Kommunikation** nicht retten. Diese hat Jauß paradigmatisch und im Interesse einer hinter ihnen vermuteten, **symptomatischen Relevanz** in den wissenschaftlichen wie poetologischen **Konzeptionen der Ästhetik der Negativität** Adornos, sowie der **Ästhetik des referenzlosen Sprachspiels** von Tel Quel und dem Nouveau roman ausgemacht. Die **Selbststrettung der modernen Ästhetik** konnte durch Jauß dennoch nicht ermöglicht werden, aber durch sein Beharren auf die

Erneuerungskraft der jeder poetischen Kommunikation zugrundeliegenden **Zeit-Raum-Erfahrung**

konnte in Zusammenhang mit dem ästhetischen Vorrang (Wahrnehmung von Welt) bei der Praxis der Weltvertextung (Darstellung von Welt und Wirklichkeit) neue Impulse vermitteln.

Das heißt im Klartext, dass man getrost weiter dichten dürfe, weil Dichtung bzw. poetische Kommunikation auf einer Zeit-Raum-Erfahrung beruht, welche –eine Art letzte Ursache und unbewegter Beweger- Legitimation für sich beanspruchen darf.

Dadurch dass es in der Poesie zu einer Veranschaulichung der Zeit-Raum-Erfahrung kommt, besitzt die poetische Kommunikation Erneuerungskraft. Es ist eine paradoxe Aufgabe, die repräsentative Funktion der Aisthesis (meint: Ästhetik bzw. Wahrnehmung des Schönen)

²³⁵ Robbe-Grillet, Alain: *Pour une Nouveau roman*, a.a.O, S. 130ff.

²³⁶ Simon, Claude: *Discours de Stockholm*, 1986.

ohne die herkömmlichen Mittel erzählender Mimesis zu erfüllen. (Wir möchten nur anmerken, dass eine bloss repräsentative Funktion von Aisthesis womöglich zu kurz greift. Es scheint uns dringend nötig, den Begriff der Repräsentation zu kritisieren.) Das heißt, dass man die notwendige Ästhetik nicht ohne die herkömmliche Erzählung herstellen kann. (Diese These wäre ebenfalls zu hinterfragen. Wir weisen auf die soziologische Disziplin der Ethnomethodologie hin, die sich mit der ‚Phänomenologie der Wahrnehmung‘ beschäftigt.) Daraus ergibt sich die **Übergangsfunktion des Binnentextes**, der diese Leerstelle zu überbrücken versucht. Außerdem gewinnt die Proustsche ‚Ästhetik des neuen Sehens‘ eine innovative, poetologische Relevanz. Sie vermag die heute anstehende Aufgabe einer Überwindung des realistischen Paradigmas für die Literarizität zu befördern. (34) Wir fragen, inwieweit man seit spätestens Rimbaud noch von einem realistischen Paradigma für die Literatur sprechen kann. Es handelt sich scheinbar nur um die Kunst des Erzählens, aber inwieweit kann man diese losgelöst von anderen künstlerischen Neuerungen praktizieren.

Letzteres reicht vom modernen Glauben an eine ‚bedeutende‘ Erzähllinearität bis hin zu deren **zynischer Entgrenzung** im aktuellen Konzept **simulierter Hyperrealität**. Gemeint ist allem Anschein nach die durch die ‚Echtzeit‘ ermöglichte Realität, deren Prinzip sich im zeitgenössischen Trend zu „Cam“-Websites widerspiegelt, die die Logik von „Truman Shows“ verwirklichen. Auf diesen Sites können wir beispielsweise dem Leben einer Person in ihrer Wohnung oder der Sicht auf eine Straße kontinuierlich folgen.

Die ‚bedeutende‘ Erzähllinearität bezieht ihre Autorität von dem epistemologischen Bruch, welcher sich in dem Übergang von der klassischen ‚Repräsentation‘ zur modernen ‚Bedeutung‘ vollzieht. Das ist der Grundgedanke der *Ordnung der Dinge* von Foucault. Die moderne ‚Bedeutung‘ ist dadurch charakterisiert, dass sie die moderne Referenz als eine analoge wie chronologische Selbsteinschreibung des Ichs kritisch markiert. Das Sehen der Proustschen Anamnese (ein medizinischer Begriff, der soviel bedeutet wie: Erinnerung der Symptomatik für eine medizinische Diagnose) bleibt auf die Immanenz bzw. die Existenz einer Erfahrung verwiesen, die als Voraussetzung für das Erzählen frühestens mit Baudelaires Chokerfahrung und spätestens mit dem Ende des 1. Weltkrieges verloren zu gehen droht, wie das unseres Wissens als erster Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Der Tod des Erzählers* konstatiert hat.

Diese Erfahrung ist die des Déjà vu, welches der gelebten zeitlichen Distanz zwischen erster, verlorener Wahrnehmung und späterem Wieder-Erkennen bedarf. Wir möchten in diesem Zusammenhang auf das psychoanalytische Phänomen der ‚Nachträglichkeit‘ (après coup) hinweisen, bei dem vergangene Ereignisse erst durch spätere Ereignisse ihre ‚traumatische Dimension‘ erhalten und zu Erinnerungspuren und authentischen Erfahrungen werden. Man spricht in diesem Zusammenhang auch von Steppunkten. In der Erzähltheorie definieren sich diese von dem diachronen Aspekt der Sprache her, demzufolge erst das Ende eines Satzes oder einer Geschichte die Bedeutung der einzelnen Thème festzulegen vermag.

Das Phänomen des Steppunktes wird vor allem in der Historie wichtig, weil gewisse Ereignisse eine ‚rückwirkende Kraft‘ besitzen, welche eine Uminterpretation vergangener Ereignisse nötig machen. Derridas Begriff der Différance leitet sich aus diesem Nachträglichkeitskonzept ab. Aus dem Proustschen Déjà vu folgt die initiale Signifikanz einer Erzählästhetik à rebours (gegen den Strich) für die gegenwärtige literarische Szenerie. Es kommt zu einem „Zurückschwingen des Pendels zum Wieder-Erzählen, zum Autobiographischen und Dokumentarischen“ zu Beginn der 1980iger Jahre. Dies lässt sich durch Robbe-Grillet: *Le Miroir qui revient* (1983) und dem Schlagwort ‚rétour du récit‘ bestätigen. Es ist die Rede einer ästhetischen Vorrangstellung in der Gegenwartsliteratur. Damit ist die **repräsentative** Funktion der Wahrnehmung des Schönen gemeint. Der Begriff der Repräsentation müsste allerdings kritisiert werden, bzw. erstaunt es, dass man 2005 ihn so

unbekümmert zu verwenden scheint, wie vor seiner Infragestellung durch Derrida und Deleuze/Guattari in den späten 60 und Anfang der 70iger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Antonin Artaud bekämpft mit seinem Theater der Grausamkeit ein Theater der Repräsentation, welches Ausdruck des abendländischen Logozentrismus ist und Deleuze/Guattari versuchen einen anderen Begriff des Unbewussten zu kreieren, um das Unbewusste seines bloß darstellenden Charakters zu entreißen. Offenbar hat man sich mit der Unausweichlichkeit des repräsentativen Charakters von Literatur abgefunden und versucht diese Notwendigkeit in den Dienst der eigenen biographischen Recherche und Selbsterforschung zu stellen. Der Spiegel als Metapher für das Ich-konstituierende Spiegelstadium kehrt deshalb zurück, weil Ereignisse eingetreten sind, die die Vergangenheit in dem Masse zum Problem werden lassen, dass eine Bestandsaufnahme ihrer traumatischen Dimension (man denke an die Beziehungskisten und ödipalen Familienpsychodramen bei Bon –*Mit dem Toten vier*, *Limit* und *Eingeschlossen*) nur durch eine Rückkehr zur konventionellen Erzählung möglich ist.

Poetik der Erinnerung als Antwort auf den Realismus:

Eine **Poetik der Erinnerung** zu diagnostizieren ginge unserer Auffassung nach in die Richtung von Bon, dessen Helden **keine Zukunft** kennen und damit beschäftigt sind, durch Trauerarbeit sich ihrer neurotischen **Traumen** psychodramatisch zu entledigen. Sie ginge auch in die Richtung von Aleida Assmann, die ‚Erinnerungsräume‘ gegen das Vergessen und die **Apokalypse des Virtuellen** fordert. Gerade die Archivierungstechniken ersparen uns die platonische **Maieutik**, das heißt die **Rückerinnerung an die ewigen Ideen**, wobei das Medium Schrift abermals eine negative Konnotation erhält. Der Literatur geht es in der Spätmoderne um eine Ablösung der mimetisch-rhetorischen Kunst und Sprachfunktion. Was aber soll die **Lücke der verabschiedeten Literarizität wirklichkeitsspiegelnden Sagens schließen**? Denn seit Proust besteht ein **ästhetischer Wille zu dieser retrospektiven Neueinschreibung**, wodurch die Literarizität gerettet werden kann. Proust möchte durch die titanische Anstrengung der *Suche nach der verlorenen Zeit* retrospektiv das wirklichkeitsspiegelnde Sagen retten, was aber gleichzeitig eine **Neueinschreibung** ist. (Die Kategorie der ‚Neueinschreibung‘ macht uns etwas Kopfzerbrechen, weil wir nicht sehen, was mit ihr gewonnen sein soll. Neueinschreibung um ihrer selbst willen dürfte nicht ausreichen, um die Aporien des Erzählens in der Moderne zu beheben.) Ähnlich obliegt es den Helden Bons durch ihre Rekonstruktion der Vergangenheit bzw. ihrer Trauerarbeit der Moderne eine Vermittlung zu leisten, die zur Konstituierung von Wirklichkeit führt. Foucaults ‚modernes Cogito‘ geht in diese Richtung (siehe oben).

Die Poetik der Erinnerung ist eine **Antwort auf den Realismus**. Der Realismus ging durch seine **Desymbolisierung der Welt**, welche sich auf die referentielle Stabilität konkreter Denomination (nähere, genauere, ausführlichere Benennung, Bezeichnung) verließ, des künstlerischen Gegenstands verlustig. Der Verlust an Welt sollte durch Desymbolisierung kompensiert werden. Das heißt, dass man den Welt- und Realitätsverlust, der sich im Zuge der Etablierung des Weltmarktes seit der Herrschaft Napoleons ergeben hat, dadurch auszugleichen versucht, dass man sich weniger um die symbolische Ordnung des Signifikanten kümmert, als um seinen Referenten. Der Referent ist das Reale, das durch Signifikant (Wortlaut) und Signifikat (Bedeutung) zur Abbildung kommt. Roland Barthes spricht in diesem Zusammenhang von einem ‚effet du réel‘, das heißt einer Wirkung des Realen, die darin besteht, im Zuge der Verflüchtigung von Realem verstärkt Reales in den Blick zu nehmen und zu beschreiben. (35) Der Effet du réel besteht weiter darin, dass aus der

„collusion directe d'un référent et d'un signifiant“ es zu einer „illusion référentielle“²³⁷ kommt, die nicht verhindert, dass das konkrete Detail als konnotatives Signifikat wiederkehrt, weil „ainsi le réalisme ... consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel“²³⁸.

Das heißt durch eine inflationäre **Produktion von realistischen Effekten**, kommt es zu einer Konnotation des Signifikats, das heißt einem zusätzlichen Bedeutungsinhalt des Signifikats, der beim nächsten Gebrauch von diesem erneut mitschwingt. Beispielsweise ist der Begriff der Kultur im Deutschen positiv, während der der Zivilisation eher negativ konnotiert ist. Dies erzeugt den Effekt, dass der Realismus schließlich nicht mehr darin besteht etwas Reales zu kopieren, sondern eine **Kopie des Realen** zu kopieren. Die Folge ist, dass man nur noch Bilder von Bildern und schließlich keinen Referenten mehr hat, womit es keine Realität mehr gibt, nur noch Hyperrealität, Simulierung von Simulakren. Man verlagert den Störfaktor der verfälschenden Konnotation nur von der **Ebene der außersprachlichen Referenz** auf die **Ebene der Bezeichnung**. All dies entsteht durch den **anthropologischen Wahn** –vor dem ‚Verschwinden des Menschen‘, wie wir hinzufügen möchten-, zur Erkenntnis des Menschen seine Wirklichkeit so präzise wie möglich zu beschreiben, um keine unscharfen Mengen mehr zu haben. Diesen **Nebeneffekt** möchte sich die Ästhetik nicht eingestehen. Jede nur deskriptive Literatur ist das Spiel sprachlicher Codes. Der exakte Beschreibungsdiskurs betätigt sich als **sekundäre Mimesis**. Er **kopiert ein Bild** und entfernt sich so vom Ziel mimetischer Direktheit. Je näher man der Realität zu kommen glaubt, desto mehr erkennt man den Verlust an Realität und kommt zu der **Einsicht in die Komplexität**. (36) Man spielt hier offenbar auf die endlosen ‚Beschreibungen‘ im Nouveau roman an.

Die sprachliche Repräsentation zeigt so die Unmöglichkeit aus ihr ausbrechen zu können. Es kommt zu einer Autonomie eines referenzlosen Zeichensystems Literatur. Dieses vermag, **epochale Sinnverhärtungen** zu dekonstruieren. Eine solche Art Literatur verbindet sich mit allegorischen, ironisch bis parodistischen Diskursen. Dass sie nicht mehr das sagen kann, was sie sieht, gibt ihr eine **zynische Komponente** und eine **denunziatorische Haltung**. Wenn die **Realität als solche nicht beschreibbar** ist, lässt sich dann überhaupt noch beschreiben? Wir möchten auf den polemischen Aspekt hinweisen. (Eine ‚Realität als solche‘ anzunehmen, dürfte spätestens seit der Relativitätstheorie immer schwieriger werden.) Es kommt zu einer „pluralité des textes“.²³⁹ Es bleibt aber nach diesen Dekonstruktionen die Notwendigkeit bestehen, den **Weltbezug** zu sagen. (37) Bons Écriture ist eine Suche nach dem besagten ‚anderen Sehen‘. Die **Welt als Text** scheint trotz allem bestehen zu bleiben, so dass destruktives in ein neues Sehen sich positiv verwandelt, welches zu **Pluralität, Hybridität und Transkultur** führt.

Die **von Platon begründeten Dualismen** werden verabschiedet, bleiben aber im Hintergrund bestehen, da sie im abendländischen Denken verwurzelt sind als anthropologische Konstanten. Das **Bedürfnis eines anderen Sehens**, welches sich nicht hinter die **Immanenz eines bildhaft Unsagbaren** (gemeint ist der nicht darstellbare An-sich-Charakter eines Objektes) zurückzieht, bleibt als **Urgrund für neue literarische Ausformungen**. Vor diesem Hintergrund ergibt sich die **Notwendigkeit des ‚photografischen Realismus‘**. Die neuen, literarischen Ausformungen haben als Ziel **humanes Weltbilden**. Dieses findet in der Begegnung von Sprache und Bild statt, welche durch einen besonderen Raum-Zeit-Bezug charakterisiert ist. Wir fragen, inwieweit man damit die Literatur nicht abermals funktionalisiert, indem man sie in den Dienst der Weltverbesserung stellt? (38)

²³⁷ Barthes, Roland: *O.C., II*, 479-484, 484.

²³⁸ Barthes, Roland: *S/Z*, in: *O.C., II*, 591.

²³⁹ Barthes: a.a.O, S. 592.

Autoroute (Paris 1999), in *Collection Jeunesse* bei Seuil erschienen, offenbart eine komische Schreibhaltung, ist aber keine **reduktive literarische Mäßigung**. *Autoroute* ergänzt die *Récits Parking* (Paris 1996) und *Impatience* (Paris 1998), welche aus einem **tragischem Blickwinkel** geschrieben sind. Der Inhalt von *Autoroute* erzählt die Erlebnisse, die **ein Regisseur und ein Schriftsteller** während einer Woche haben, die sie auf französischen Autobahnen und den angegliederten Rastplätzen (aires) verbringen. Das Ganze besteht in dem ästhetischen Experiment: **das Ungewöhnliche in gewohnter Umgebung** aufzuspüren. Der Filmemacher ist betagt, trägt das **Pseudonym Verne**, wie der berühmte französische Schriftsteller von Abenteuerromanen. Verne filmt dort, wo man normalerweise nicht filmt. Der Held P. schreibt dazu. Der programmatische Satz hierzu lautet: ‚weil es unsere Welt ist und diese Welt nicht mehr in den Büchern und Filmen ist‘. Man hat es mit einer Realismus- und Mimesisproblematik zu tun. Verne will eine **dokumentarisch-sprachliche Doppelung seiner filmischen Tätigkeit** und lädt den Ich-Erzähler ein, ihn auf die Reise zu begleiten. Hier konkretisiert sich die Realismusproblematik zu einer intermedialen. Ein Medium ergänzt ein anderes, um **Darstellung von Realität** zu ermöglichen. (44)

Verne erteilt dem Schriftsteller vorher Anweisungen: „rien d’autre qu’écrire ... pas inventer, juste noter“²⁴⁰. Dies ist ein deskriptiv-spontanes Filmtelos: „tout filmer et surtout là où il n’y avait rien à filmer“²⁴¹. Dem wird ein „tout noter“²⁴² zur Seite gestellt. „Das filmische Vorhaben einer Reportage mit dem Arbeitstitel „Passagers de la terre“ soll auf ungeahnte, wie ästhetisch aktuelle Weise die Erwartungshaltung des auftraggebenden Filmproduzenten erfüllen ... der sich statt einer herkömmlich verstandenen Reportage lieber einen zuschauerträchtigen Abenteuerfilm wünscht“ bemerkt Semsch. (45)

Semsch führt den **Begriff der ‚Ekphrasis‘** an. Diese ist eine **Technik des Realismus**, deren Ziel darin besteht, durch **Ausschmückung** aus einem ‚leblosen‘ Kunstwerk eine spannende Erzählung zu fabrizieren. Ähnlich wie die Ekphrasis steigert das Genre bzw. die Gattung Stilleben dieses Ziel durch die supplementäre (ergänzende) **Beschränkung des Dargestellten auf Lebloses**. Das bereits Gezeigte (die Wirklichkeit) und das Leblose (die unausdeutbaren Symptome) sollen wiederbelebt werden. Dies geschieht in einer **überzogenen Präzision** ähnlich wie bei **Gegenstandsbeschreibungen im Nouveau roman**. (49) Der so entstehende fotografische Blick ist die **zynische Zuspitzung der Autoreferentialität**. (52) Letztere ist dann gegeben, wenn sich etwas nur auf sich selber zu beziehen braucht, um sich zu bestimmen. Dieses Etwas steht also nur für sich selber und für nichts anderes, das heißt es repräsentiert nichts anderes, sondern **präsentiert sich selber**. Dieses Bonsche Unterfangen hat so **das Ziel repräsentativen Strukturen zu entgehen**. Womöglich geht es auch gegen den Begriff eines psychoanalytischen Unbewussten, welches nur in etwas Gegenwärtigem sich re-präsentieren kann, etwa im Mythos, im Theater, oder im Traum.

In solchen mit übermäßiger Präzision vorgenommenen Beschreibungen, in denen sich die Sachen nur auf sich selber beziehen und auf nichts anderes, kann es zu keiner **Aktualisierung** eines vergangenen virtuellen, gespeicherten, zu erinnernden Gedächtnisinhaltes kommen, wodurch die Differenz einer zeitlich aufschiebenden ‚différance‘ (ganz wie sie auch Derrida verstanden haben will) nicht gegeben ist.

Dadurch kommt es zu einer Aufhebung der Unterschiede zwischen den zeitlichen Ekstasen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Womöglich gelingt Bon damit eine rhizomatische, anti-genealogische Schreibweise. Laut Deleuze/Guattari ist das Rhizom eine Anti-Genealogie.²⁴³

²⁴⁰ Bon: *Autoroute*, a.a.O, S. 8.

²⁴¹ A.a.O.

²⁴² A.a.O.

²⁴³ Deleuze/Guattari: *Rhizom*, in: *Tausend Plateaus*, a.a.O, S. 36.

Gerda Zeltner sieht in Bons Literatur einen **Realismus des Visionären**, in der **Tradition** von Kafka, Faulkner, Proust, Simon, während sein Schriftstellerkollege Bergounioux den Akzent auf die Komponente des **antiakademischer Realismus** legt. Wir gehen darüber hinaus und sehen in Bons Zielen und Bestreben den **Versuch einer Literatur der Gegenkultur**, wie sie als erster Nietzsche in die Wege geleitet hat. Bon schreibt ganz offensichtlich gegen die herrschende Kultur der **Mehrheit und ihre normative Hegemonie** an, wenn er Arbeiter, Drogenabhängige und populäre Rockmusiker zu den Helden seiner Romane macht. Die **Binnentextualität mit ihrem Übergangscharakter** zu einer literarischen Neuverortung kann nur durch **gesellschaftliche Außenseiter** simuliert werden. In diesen **Randgruppen**, die als ‚Dispositive der Macht‘, in denen sich die gesellschaftlichen Widersprüche niederschlagen, dienen, erkennt Bon das Potential, das nach Vermittlung der Widersprüche und so nach Zukunft, Fortschritt und Utopie, und so nach einer engagierten Schreibweise verlangt. Auf diese Weise verbindet Bon **Fortschrittsglauben mit Trauerarbeit der Moderne**. Letztere ist als Versuch zu werten, die verloren gegangene **Kategorie der Erfahrung** zurückzugewinnen. **Diskursive Simulation** zeichnet sich durch eine **zynische Verschleierung des Nichts** und durch die absolute Metonymie aus. Diese darf als ‚Verschiebung‘ im Freudschen Sinne bestimmt werden und trägt einen diachronen Charakter. Hat man es im modernen Kunstwerk mit einer Verräumlichung der Zeit, die sich in einem synchronen Modell äußert zu tun, so im postmodernen Kunstwerk mit einer Verzeitlichung des Raumes. Mit Schönberg beginnt in der Musik eine ähnliche ‚Glückssuche‘, die immer weiter muss, indem die Vorherrschaft der musikalischen Kategorie der Harmonie in die der Melodie übergeht. Die **zynische Verschleierung des Nichts** ist so zu verstehen, dass das diachron zu erreichende Ziel, das durch einen abschließenden **Steppunkt** gegeben ist, zeigt, dass es das Erwartete doch nicht gewesen ist, wodurch die Suche weitergeht. Gerade in diesen Momenten der gescheiterten Glückssuche wird das Subjekt seiner identitätsverbürgenden Unvollkommenheit inne. Die Zynik weiß also um die **Ambivalenz der Verschleierung des Nichts**.

Die Idee von der Simulation ist eng mit dem Effet du réel (Barthes) verknüpft. Der Diskurs wird als **in die referentielle Leere laufende Symptomkette** verstanden. Mimesis ist dabei nur noch als **autoreferentieller Effekt eines Abwesenden** gegeben. Dies verstärkt das Misstrauen in die rationale und **illusionäre Kraft der Zeichenrelation**. Die literarische Imagination als höchste menschliche Verfügungskraft über die Außenwelt ist nur noch im **Spiel** und in einer zynisch wirkenden **Stiftung von Differenz** möglich, wie die Theorien von Barthes bis Baudrillard bezeugen. Die ludisch (spielerische) anmutende Simulation in der zeitgenössischen Literatur dient als Verschleierung dieses Nichts.

Im verneinenden Gestus des Außen durch Fingieren einer Objektwelt geschieht dann ein **dissimulativer Akt**, der das Außen nicht in Frage stellt. Das heißt, dass durch das Fingieren einer Objektwelt durch die Produktion von Kunst das Außen verneint, gleichzeitig aber nicht infrage gestellt wird. Dieses Vorgehen bezeichnet einen dissimulativen Akt. Die opponierte Realität steht im Zeichen einer dialektischen Argumentation. Deren Kunstgriff besteht darin, dass ihre Realität die fingierende Vernunft und die affirmative Dialektik von Realismus und Medium nicht auflöst. Der literarischen Komik kommt es in Hinblick darauf zu, diese Art

²⁴⁴ Wir folgen Semsch, Klaus: *Diskrete Helden. Strategien der Weltbegegnung in der romanischen Erzählliteratur ab 1980*, München 2006, S. 179-227. Die Zahlen in runden Klammern bezeichnen die Seitenzahlen bei Semsch.

Realität diskursiv an ihre Grenzen zu führen. Diese aber die Simulation von Realität beibehaltende **komische Dekonstruktion** ist nicht die positive Repräsentation einer Dissimulation. Sie bleibt Simulation von Realität als verlängerte Komik und degenerativ-zynischer Umschlag intellektueller Freiheit in Hinterlist und vertuschter Leere.

Wir fragen, inwieweit es gerade diese vertuschte Leere ist, die das Reale einer Illusion in dem Sinne darstellt, dass das Reale das ist, was dem Subjekt zu seiner Ganzheit fehlt? Die **Simulation von Realität** schlägt im Sinne einer negativen Dialektik auf ihre Spitze getrieben in Komik, Zynismus und Ironie um. Im Gegensatz dazu führt die Dissimulation, die gleichzeitig bemerken lässt, dass sie **Realität nur fingiert und simuliert**, an die Grenzen der Realität und wird so die letzte sinngebende Instanz diskursiver Differenz. Wir möchten den Gegensatz von Simulation und Dissimulation in der Literatur mit folgendem Paradox ergänzen: wenn Literatur die Rede ist, die nicht weiss, was sie sagt, so sagt sie, was sie nicht weiss. Sagt aber die Literatur nicht alles, was sie weiß, weiss sie dann was sie sagt? Ersteres dürfte auf die Simulation, zweiteres auf die Dissimulation zutreffen. Die Simulation simuliert, dass sie nicht simuliert, d. h. sie weiß, dass sie nicht weiß, was sie sagt. Dadurch wird sie zum Sagen dessen, was sie nicht weiß. Die Dissimulation simuliert, dass sie nur simuliert, d. h. sie sagt, dass sie sagt, was sie nicht weiß. Dadurch scheint sie zu wissen, was sie sagt. Wir möchten darauf hinweisen, dass der Traum im Traum größere Realitätsnähe suggeriert.

Der Unterschied zwischen Vor-Bild und Ab-Bild kann durch die Dissimulation noch einmal verdeckt werden, dass man eingesteht, dass man ihn verdeckt. Dabei kommt es der Ironie zu, dieses Verdecken und Verschweigen zu ermöglichen (Beckett). Zwar stellt die Simulation die dialektische Struktur der bürgerlichen Mimesis in Frage, indem sie zeigt, dass sie beispielsweise durch Sprache nicht Wirklichkeit kopiert, sondern nur die Kopie der Kopie (Effet du réel). Die Simulation wird dabei zum **Spiel in den Ruinen der Moderne**. Das Simulierte ist nicht mehr erkennbar und kann nicht mehr funktionsfähig gemacht werden und so die Dialektik der Aufklärung, das heißt Naturbeherrschung ermöglichen. Die Moderne und ihre Ablösung schreiben sich zwischen Simulation und Dissimulation ein. Das heißt die Moderne und ihre Selbstaufhebung bewegt sich zwischen der Produktion einer Kopie der Kopie und der gleichzeitigen Kennzeichnung solcher ‚Kulturen der Lüge‘. Die inszenierte Inauthentizität hat keinen anderen Sinn als eine Dissimulation (Entschleierung) der Simulation (Verschleierung) vorzunehmen. Aus dem Oszillieren zwischen beiden folgt ein ästhetischer Dualismus, der den Gegensatzcharakter in ein diskursives Ritual binnentextueller Begegnung aufhebt. Dieser Dualismus gerät **nur als** Destruktion des vorhandenen Diskurses der Moderne ins Blickfeld. Simulation ist inventive Fülle und verliert Anbindung an die moderne Logik, welche auf ein rationalisierbares Mysterium des Realen anspielt. Dieser nutzbar gemachte Sinn hinter/vor dem Gesagten wird durch die Simulation in ein (Gegensatz-)Verhältnis (zwischen der Dissimulation und der Simulation selber) überführt, welches das bestehende Gefüge des Diskurses destruiert.

Die nachmoderne Simulation entspricht der These von der Hyperrealität. Hyperrealität setzt die Realität als Modell, das keine vertikal-ideelle Verantwortung mehr besitzt. Hyperrealität ist ein Überspielen der eigenen Agonie, kündigt die Logik von Allegorie und Ironie auf (welche noch imstande sind das mimetische oder auch simulative Verhältnis zu retten), wirkt nicht als Gesetzgebung (nimm das Ab-Bild für das Vor-Bild!) sondern abständige Sinnebene. Hyperrealität ist eine Realität, die sich als solche erst konstituieren muss. Es bestehen Sinnebenen 2. und 3. Ordnung, wodurch das neue Diskursphänomen nicht mehr als direkte Kommunikationsleistung zu begreifen ist. Diese Denkmodelle interpretieren sich mehr als barock gebende Simulation (Allegorie: die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat ist je nach historischer Befindlichkeit des Rezipienten wandelbar), denn als klassizistische Setzung (Symbol: ein Besonderes, welches etwas Allgemeines zeigt und nur dieses), welcher

die Sprache nicht mehr entkommen kann. Die Sprache scheint entbunden vom rationalen Paradigma dissimulativer Reintegration. Der ‚style schizo‘ als Simulation, Fülle, Schönes, sowie pathisch gebrochener Einstellung befindet sich im Kontakt mit seinem Gegenpol, dem ‚style parano‘ als Reinskription in die äußere Leere. Dies meint, dass die Simulation keine Wirklichkeit repräsentiert, aber diese Art Repräsentation benötigt, um sich von ihr abzugrenzen. Dieses Gegensätzliche ist gleichzeitig, aber nicht mehr als eine **Implosion des Sinnes**. Dies bedeutet, dass sich ein Sinngehalt nicht mehr äußert, sondern in sich zusammenfällt bzw. dass seine Aussage nicht die beabsichtigte, signifikative Wirkung erzielt. Es (dieses Gegensätzliche von Simulation und Wirklichkeit) dient zu einem unbekannten Textmodell, welches als **Reinvention** den Status von literarischer Invention erschüttert hat. Bei Deleuze ist der Simulationsbegriff ebenfalls positiv ausgelegt. Was bei Bon **Trauerarbeit** der Moderne genannt wird, ist als Reinvention dazu angetan die avantgardistische Innovation zu erschüttern.

Kritik der Ursache-Wirkungsrelation:

Deleuze gewinnt den **Begriff der Simulation** wieder für ein positives Repräsentationsmodell der Sprache. Es handelt sich um die **Intention einer stoisch angelegten Dekonstruktion der Ideenschau der Sprache**, die Deleuze als **teleologische Struktur im modernen Repräsentationsmodell** aufzeigen kann. Er hat ein Interesse an einem anderen **Sinnbegriff** als den in Dualismen gefangenen. Durch eine **Kritik der Ursache-Wirkungsrelation** versucht er diesen anderen Sinnbegriff zu gewinnen. Er nimmt eine **Umformulierung der dualen Rationalität Platons** vor, der Dualität von Intelligiblen und Sensiblen, von Idee und Materie, von Ideen und Körper. Er möchte nicht eine **Bestimmung des Modelles und der Kopie** vornehmen, sondern eine **Bestimmung der Kopien und der Simulakren**.

Deleuze hält diese Dualismen als ursächlich für die Aporie der modernen Sinnkategorie. Er schlägt stattdessen ein **Pendeln zwischen der präsentativen Fixierung der Zeit** (Chronos) in einer referenzsuchenden Körperlichkeit vor. Diese Koppelung von Chronos und Referenz entspricht der Dissimulation. Als zweite Möglichkeit schlägt er eine diese referenzsuchende Körperlichkeit latent ausspielende Bewegung der Effekte vor, die das reine Werden der Dinge (Aion, Apeiron, le pur devenir, entspricht der Simulation) anzeigt und die als Pol eines ideellen Non-sens als ein phantasmatisches Werden, ‚le devenir fou‘, konkretisiert wird.

Bei Deleuze liegt eine radikale metonymische Logik vor. Metonymie heißt Verschiebung und ist diachron. Die Dissoziation von Ursache und Wirkung ist absolut gesetzt. Sprache als kausalarationale Transferhandlung wird negiert. Jede Ursache berührt sich mit jeder anderen, jeder Effekt steht neben einem beliebigen anderen Effekt. Die Logik der Metonymie ist ähnlich der ‚différance‘ von Derrida und dem Khorabegriff von Kristeva und belegt eine epochale **Auflösung der modernen Satzlogik**, welche nur noch abgetrennte Reststücke von einem größeren Ganzen beibehält und eine **ironische Verhärtung** erkennen lässt. Der Ausdruck ‚Vierzig Segel zogen gegen Salamis‘ als Beispiel einer Metonymie dürfte diesen zerstückelnden, fragmentierenden Charakter von letzterer verdeutlichen. Die Absage an die Tiefenstruktur des propositionalen Feldsystems bzw. des Inhaltes eines Satzes rechtfertigt sich durch die **aufgewertete Logik der Simulationseffekte an der diskursiven Oberfläche**, welche den Sinn, das Gemeinte, das Signifikat, aber nicht im Auspielen des Pols der Effekte (Signifikanten) gegen den Pol der causa (Signifikate, Referenten) erreichen wollen. Dabei besteht ein Bedarf an beiden Polen, deren Bezug als Grenzziehung mit beidseitiger Autonomie aufgefasst wird. Simulation wird so zur Grenzerzählung, die es vermag, Sinn zwischen seinen Ursachen und seinen Wirkungen zu simulieren, zu einem ‚evenement pur‘ zu

werden, einer narrativen Bewegung, die ihre Kehrseite präsentativer Kausalität als ein Unmögliches umschifft.

Sprechen im Sinne der Grenze zwischen **Ironie als kausaler Tiefe** und **Humor als simulativer Surface** scheidet sich zwischen den Konstanten von Simulation und Dissimulation. Simulation in seiner Eigenschaft eines puren Erzählens des Unfassbaren plädiert für eine kynische Narration (deshalb das Hundethema bei Bon; das altgriechische ‚Kyniker‘ bedeutet soviel wie Hund), die die Tiefendimension der Körperlichkeit in die unendliche Leichtigkeit des Wortes bringen soll. Bereits Sloterdijks *Kritik der zynischen Vernunft* macht auf die kynischen Verfahren der ‚Gewalt der Nacktheit‘ aufmerksam, wenn Diogenes von Sinope **Körperlichkeit als philosophische Dimension** ins Spiel bringt. Der Zynismus leistet eine **Vermittlung zwischen Körper und Geist**. Die Notwendigkeit für eine solche Vermittlung resultiert aus der **sich perfektionierenden reinen Vernunft** bzw. der Dialektik der Aufklärung, das heißt dem Umschlagen von Aufklärung in ihr Gegenteil, den Mythos. Simulieren wird zu einer **Logik narrativer Hypokrisie** (Scheinheiligkeit, Heuchelei) stilisiert, die auf der Kehrseite ihrer komischen Harlekingsgestik implizit dissimulativ die **zynische Zuspitzung moderner Kausalität** aufzeigt (Erzählen ist die zynische Zuspitzung moderner Kausalität). Gemeint ist eine Funktion der narrativen Vernunft, die darin besteht, **Kontinuitäten zu schaffen**. Foucault sieht die Beschreibung von etwas, das er **Archiv** nennt, als ein Verfahren, das uns unsere Kontinuitäten nimmt, die zeitliche Identität der Kontinuitäten auflöst, worin wir uns gerne selbst betrachten, um die Brüche der Geschichte zu bannen. Gerade diese versucht die narrative Vernunft zu verschleiern, indem sie Kausalitäten aufzeigt. Die Beschreibung des Archivs zerreißt den Faden der transzendentalen Teleologien. Kontinuitäten und Identitäten ergeben solche transzendente Teleologien.

Das heißt die **Logik narrativer Heuchelei simuliert** noch. Ihre dabei zu Tage tretende **Komik** wirkt dabei **dissimulativ**, indem sie die moderne Kausalität zynisch hinterfragt. Sinn als narratives Ereignis wird zur **pluralen Grenzeinschreibung** und Öffnung für eine Perspektivik der Spaltung, die Egozentrik und Paranoia beendet. Wir kommentieren, dass die konventionell-narrative Produktion von Sinn und Kontinuität erwünscht ist, weil sie die Pathologien der Moderne aufheben kann. Ähnlich gehen wir von zeitlichen Vermittlungsstrategien von Individuum und Kollektiv in der Erzählung aus.

Die metonymische Hypostasierung (Zusammenziehung zweier Wörter zu einem einzigen Wort, das dann flektierbar wird, z. B. ‚übernachten‘ aus ‚über Nacht‘) des Diskursfeldes geht mit einer zynischen Aporetik (Auseinandersetzung mit schwierigen, unlösbaren philosophischen Fragen) einher, die den Wendepunkt, wo etwas ins Übermass gesteigert in sein Gegenteil umschlägt, zum **Nullpunkt diskursiver Neubegegnung** markiert. Mit anderen Worten bewirkt der Zynismus im Zusammenhang mit der durch metonymische Hypostasierung erzeugten Kontinuitäten einen Nullpunkt diskursiver Neubegegnung, von wo aus Erzählen wieder möglich wird.

Zynismus wirkt wie eine Kartharsis der Rationalisierungen der reinen Vernunft, was wir in *Eingeschlossen* von Bon gesehen haben. Der Gefängnisaufenthalt von Buzon aktiviert bei ihm zynische Verhaltensweisen und Überlebensstrategien, durch die die Strafe und Trauerarbeit als eine Art Purgatorium geleistet werden kann, nach Abschluss derer eine Rückkehr ins bürgerliche Leben gelingt, zynischerweise als Gefängniswärter.

Fingierendes Erzählen ist eine **metonymische Ereigniskette**. Dies meint, dass jeder Versuch, eine metonymische Ereigniskette herzustellen, letztlich bereits fingierendes Erzählen darstellt, so dass man plötzlich wieder -möchte man meinen, wenn man jenen Nullpunkt diskursiver

Neubegegnung außer acht lässt- wie eh und je erzählen kann. Dieser Nullpunkt diskursiver Neubegegnung stellt sich aber erst ein, wenn **die metonymische Ereigniskette als Heuchelei** erkannt ist. Beigbeders Held Marc Marronnier in *Memoiren eines Sohnes aus schlechtem Hause* (siehe oben) gehört seltsamerweise einer Geheimgesellschaft mit dem Namen ‚die spöttischen Heuchler‘ an. Nach Durchschreiten der Talsohle bzw. des Nullpunktes kann und muss wieder erzählt werden, weil **einzig die zynische, heuchlerische Erzählung** die Heuchelei der metonymischen Ereigniskette entschleiern kann. Dies führt uns zu einer Legitimierung der Erzählung nach dem Ende der ‚Großen Erzählungen‘. Die metonymische Ereigniskette bedarf an dieser Stelle, der des Nullpunktes diskursiver Neubegegnung, der erneuten figurativen, gestalterischen Öffnung, weil sie auf einen inventiven (erfinderischen) **Selbstentwurf gegenüber der Welt** angewiesen ist. Die Krise des spätmodernen Romans zeigt sich hier als ein **Bedarf an kynischer Neueinschreibung** in die allegorisch-ironische Verhärtung des Narrativen, die durch die Selbstverständlichkeit der Herstellung von Kontinuitäten bewirkt wird. In der Entwicklung der Erzählweise Bons vom Roman zum Récit werden diese Konstituenten eines neuen Erzählens gut sichtbar. (189) Dies meint, dass Bon nicht den Weg vom Erzählen zum Roman, sondern den vom Roman zu Erzählen geht. Bekanntlich titulierte Bon seine späteren Erzählwerke nicht mehr als Romane, sondern nur noch als Récits. Löste einst der Roman die Erzählung ab, hat man es in der Moderne der Jahrhundertwende mit dem umgekehrten Prozess zu tun.

Konnte man nicht mehr erzählen, weil es keine mitzuteilende Erfahrung mehr gegeben hat, so muss man nun wieder erzählen, weil die metonymische Ereigniskette, die jeder Roman darstellt, ein falsches Bild der Welt vermittelt, was nur durch die Darstellung des Kontinuitäten erzeugenden Erzählens gezeigt werden kann.

Es kommt im Zuge der Eingrenzung des ‚neuen Erzählens‘ zu der Formel **‚nach dem Ursprung schreiben‘**. Die Kategorie Ursprung ist dadurch gekennzeichnet, dass Ursprung nur das ist, was seinen eigenen Ursprung zu verbergen weiss. Jeder Ursprung besteht also aus einem Teil, welchen die Betrachter nur unvollkommen bestimmen können. Den neuen Erzählern scheint ganz besonders dieser Teil am Herzen zu liegen, über den sie spekulieren können. Überdies bleibt die Kategorie Ursprung autoreferentiell, da sie (scheinbar) von nichts anderem abhängt als von sich selber und so den unhinterfragbaren Teil ihrer selbst, der auf einen anderen Ursprung als sie selber verweist, nur re-präsentieren kann. Die Entwicklung des Romanesken bei Bon kann als Dekonstruktion eines sozialkritischen Universums mittels einer neuartigen Strategie inszenierter Stimmenvielfalt gesehen werden.

Le crime de Buzon: absolute Berührung vor und jenseits der Grenze (von Innen und Außen)

Die **Diskursverschiebung von Bon** weist auf traditionelle Denk- und Schreibmuster zurück. Die dialogische Einschreibung von Serge Buzon gibt sich als **narrative Entfaltung des Schicksalsmythos** zu erkennen. Wie wir oben zu *Le crime de Buzon* bzw. zu *Eingeschlossen* gezeigt haben, vermeidet man in der Familie Buzon, die Frage nach der Schuld von Serge Buzons Entwicklung überhaupt zu stellen. Von daher treffen sie die Ereignisse wie ein grausames Schicksal. Die binnentextuelle Einschreibung funktioniert so als ein ‚questionnement de soi‘, als eine Grenzbefragung. Die Fragen nach den Ursachen für Buzons Verbrechen schweben aber weiterhin im Raum und scheinen den latenten Inhalt der manifesten Ereignisse auszumachen.

Die begangenen Fehler der Romanfiguren lassen sich auf unerfüllt gebliebenes Liebesbedürfnis fokussieren. Der Traumbericht von Raulx konturiert Sex an der Grenze von gewissenlosem Genuss und Schuld. Traumatisch wird für Raulx die **Weltbegegnung als Eintreten in einen bereits geschlossenen Welttext**. Das entspricht der oben genannten

Kategorie des Ursprungs als Irreduzibilität und würde sich bei Heidegger als Geworfenheit ausnehmen. Das Liebesbedürfnis schlägt ins Böse um. Der Ort, wo sich der Traum abspielt, ist im Stadtzentrum und hat die Architektur eines unterirdischen Kinos, in dem das menschliche Sexualleben als Treiben in einem Pornofilm vorgeführt wird. Die vertikale Ausrichtung subjektiver Tiefenpsyche, die darin besteht, dass ein Bewusstes und ein Unbewusstes angenommen wird, schlägt sich in der Textdisposition, der Handlungsanordnung in geschlossenen Räumen und in einer Raum-Zeit-Schichtung der geographisch-genealogischen Überlagerungen (Schichtenmodell) nieder.

Wie wir oben im Zusammenhang mit den Theorien Bachtins ausgeführt haben, kennt in vertikaler Chronotopos, wie er erst mit Rabelais und seinem Konzept eines horizontalen Chronotopos in der europäischen Episteme durchbrochen worden ist, keine Entwicklung. Die in alle Ewigkeit Verdammten bleiben solche. Mit den Resten an linearer fragmentarischer Erzählpraxis kommt es dann aber doch dazu, dass das Erfahren sich zyklisch erneuert. Es wird nach dem **Verhältnis der dialogischen Setzung des subjektiven Wollens und der sozialen Ritualisierung** gefragt, das man an dem Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit bestimmen kann. Das temporäre Enthobensein in einem Transpositionsraum bedingt die Anlage der Erzählzeit als ein finites Kontinuum. Der Erzählakt findet statt in einer zeitenthobenen Verkettung situativer Texträume, in denen die subjektive Weltbegegnung jeweils neu ausgetragen wird. Gemeint ist, dass es eher zu einer Verräumlichung der Zeit als zu einer Verzeitlichung des Raumes kommt.

Einzelne Micro-narrations bieten nicht eine Komplexion verschiedener Erzählstränge, sondern stellen ihre Vielschichtigkeit in den Dienst diskursiver Kontingenz und Kontiguität.

Die *Conditio* des Bruches mit der heilen **Vorstellungswelt der Kindheit**, die Bon als ‚tresor intime‘ kennzeichnet, führt zu einem barocken **Erzählinteresse an der verkehrten Welt** (le monde à l'envers, in welcher die Herren Diener und die Diener Herren sind; wir möchten nur beiläufig auf den Zusammenhang zur ‚karnevalesken Literatur‘ aufmerksam machen; die im Karneval geopfert Karnevalskönige anstelle der wahren Könige sollen die durch die Despotie der wahren Könige verloren gegangene Gemeinschaft der Menschen wiederherstellen).

Diese heile Vorstellungswelt der Kindheit soll immer dann rückwärtig vom Zeitpunkt des initialen Bruches erzählt werden, wenn die **gegenwärtige Welt im Begriff aktueller Verhärtung** steht. Wir möchten anfügen, dass es dann einer Art Opfer bedarf, sei es eine Regression in die Kindheit, sei es Trauerarbeit der Moderne durch den Schriftsteller.

Diese Dialektik, die die narrative Ereigniskette als ein Sprechen vom Ausgang der Trennung der Welt (in eine heile Welt der Kindheit und eine verkehrte danach) her fasst, läuft auf eine Zuspitzung der bei Deleuze diskutierten Raum-Zeit-Relation zu (Chronos als Zeit der Dissimulation; Aion als Zeit eines reinen Werdens der Dinge). Offenbar ist Chronos die Zeit des Staates und der Anhäufung von Reichtümern und Aion die Zeit des Volkes und des verschwenderischen Karnevals.

In *Le crime de Buzon* kommt es zu einer diskursiven Textbegegnung im Sinne einer tragischen Auseinandersetzung, deren absehbar schlechtes Ende **ausgesetzt** wird, das heißt, dass ‚the sense of ending‘ (Kermode), der im Zusammenhang mit apokalyptischen Problematiken steht, zum gestalterischen Prinzip wird. Gemeint ist, dass das Ende einer Geschichte immer etwas Apokalyptisches hat. Die **Ausfüllung des Aufschubs vom Ende her** bildet die Erzählklammer des Romans. Es besteht eine Grenze der brutalen **Begegnung von Leben und Tod**. Der Tod im Auftritt der **Gefängnisallegorie** zeigt sich als **nutzloser Sozialhabitus**. Serge Buzon und Michel Raulx geben die Erkenntnis wieder, dass das Verharren im Gefängnis stupide ist, so dass die **soziale Habitualisierung als stigmatisierende Ritualisierung des Lebens** betrachtet werden muss. Es kommt zu einer Kontinuität absoluter Spaltung, die durch den Wiederholungszwang des Gefängnistraumas

geschaffen ist, und sich mit der Metapher eines ‚Schreckens ohne Ende‘ verdeutlichen ließe. Die schizophrenisierende Isolation im Gefängnis ist einzig poetisch differierbar. Die Anhäufung des Warum geschieht, um jedwede Finalität diskursiv aufzuschieben. Die Frage, die keine Antwort erhält, kann nicht anders als sich zu wiederholen.

Semisch sieht in dem Roman *Le crime de Buzon* die **narrative Poetik eines versetzten Präsenz**, das die Wirkung einer inneren Präsenz evozieren soll. Das heißt, nicht die äußere Handlung ist wichtig, sondern die innere Erfahrung. Die Verlängerung der *Écriture* zum Detail wird relevant für beide Seiten der Grenze von Innen und Aussen. Die Narration erhält den Effekt eines kontinuierlichen Bruches der Gewohnheiten. Erzählen wird praktiziert als ‚présent sans biographie‘, das heißt, die Erzählung gibt nur minimalistisch biographisches Datenmaterial preis, während die subjektive Inskription eine ‚biographie sans présent‘ ist, das heißt, dass die Biographie der Protagonisten keine ihre gegenwärtige Wirklichkeit beeinflussende Bedeutung hat. Aus der sich dabei zeigenden wechselseitigen **Entzogenheit von Ursache und Wirkung** resultiert eine Ermüdung, ein Verdruss an der Realität (*épouser la réalité*). Das Gefängnis kommt zur Darstellung als ein omnipräsender Parabelraum der fiktiven Präsenz, welcher den Unterschied zwischen subjektivem Wollen und sozialem Ritualisierungszwang absorbiert.

Gebrochene Realzeit:

Le crime de Buzon versucht die **Dialektik von momentaner subjektiver Differenzierung und erneuter gewohnheitsmäßiger Habitualisierung** durch die Erfahrung des Gefängnisalltags wiederzugeben. Zur Notwendigkeit der Selbstbehauptung und erneuter Ausdifferenzierung der Ichidentität kommt es durch die Erfahrung und Bewältigung des Eingeschlossenseins. Die **körperliche Präsenz** verdichtet sich zum **Emblem der nackten Haut**, die den gestraften Körper in eine **neutrale Existenz** einhüllt. Auf die nackte Gewalt der Disziplingesellschaft antwortet die Gewalt der Nacktheit seitens des disziplinierten Körpers. Es erfolgt die **zynische Einsicht in die Sinnlosigkeit jedweder Verstellung**, das heißt Ver- und Einkleidung.

Ist unsere Gesellschaft dadurch geprägt, dass es zur Simulation von Realität seitens der Medien kommt, stehen die Eingekerkerten für die Zurückweisung jedweden Simulationsverdachtes. Durch Simulation wird **Verdeckung einer Leere** betrieben, die dadurch gekennzeichnet ist, dass **Realität konstruiert** und nur die **Kopie einer Kopie** ist. Die Einsicht in die **inhumane Lebenswelt** erfolgt nicht dadurch, dass die Rationalität ihrer Strafpraktiken infragegestellt wird, sondern dadurch, dass die Gesellschaft es nötig hat, **Dispositive der Macht** zu entwickeln, in denen sie sich ihrer eigenen simulativen Realität über die **untrügliche Körperlichkeit der Bestraften und Ausgeschlossenen** versichert. Bei Bon wird die bereits von Deleuze diskreditierte Kausalität doppelt inszeniert:

- a) die Kausalität entspricht dem „physischen“ Inneren der subjektiven Präsenz und
- b) Kausalität scheint als **unerbittliches Außen** auf, das nun auf ein ‚présent intérieur‘ des Subjekts als seinen Effekt verweist; die Unerbittlichkeit der Gesetze der Welt bewirkt zwangsläufig ein Rückzugsverhalten ins ‚innere Exil‘ und wird dadurch zur Ursache einer Innerlichkeit. In *Limite* ist die Rede vom ‚Exil der Straße‘.

Die **Simulation** ist hier nie aus ihrer Anbindung an die **diskursive Textkausalität** entlassen. Sie resultiert als eine **binnentextuell notwendige Antwort der Romanfiguren** aus dem Effekt affektiver Bannung von Totalität. Die Selbstbehauptung des Subjektes gegenüber der Totalität von Welt denunziert deren Simulation und den Tatbestand, dass das Leben selbst täuscht. Der retrospektiv überlagerte, narrative Akt verbindet sich mit dem Ethos eines

neuen, textuellen Verstehens, weil erst **die narrative (erzählerische) Einschreibung** den simulativen Charakter des Gesamttextes entlarvt, und verschafft dem Subjekt **Zeit zur Schutzsuche**. Das Gefangensein als Allegorik der einschließenden, wie ausgrenzenden Mauern, die sich wie eine zweite Haut um den Körper schließen, verlängert für Buzon die Einschreibung **von der Erfahrung existentieller Verzweiflung zum Mut neuer Schutzsuche**. Die subjektive Einschreibung steht in *Le crime de Buzon* im Zeichen persönlicher Flucht. Daraus resultiert der zynische Charakter des Erzählens. (192) Flucht ist eine subjektive Angelegenheit. Geschieht eine Écriture, um Flucht zu ermöglichen, scheint ihr jedes Mittel recht, woraus ein zynischer Charakter resultiert. Der erstarrte Welttext bedingt zynische Diskrepanz der subjektiven Einschreibung. Zynik erlaubt dialogisierte Grenzatmosphäre. Die Gefängnismauer verlängert sich in die Heimat Buzons, die isolierte Küstenlandschaft der Vendée vor der Île de Ré²⁴⁵, Buzons zyklische Erneuerung in seiner Heimat vermag sich nicht aus der **allegorischen Umklammerung** zu befreien. Diese besteht darin, dass er sein Geschlagensein durch das Schicksal, seine Schicksalsschläge nicht in einen sinnhaften, kausalen **Entwicklungszusammenhang mit eschatologischer Erlösung** integrieren kann. (197)

Da die Protagonisten Bons auf **kein teleologisches Ereignis** zusteuern, kommt es zu einer Poetik des Zeitgenössisch-Seins. In einer Art schopenhauerischer Mit-Leidens-Ethik mit dem Nächsten und Anderen wird der Leser zum Zeitgenossen, Zeugen und soldadesken Kameraden, der vor der gequälten Kreatur seine Individualität und Humanität unter Beweis stellen muss. Der Mut der Verzweiflung von Buzon wird dadurch zum Appell an den Menschen und Anderen. (198)

Der Roman *Calvaire des chiens* greift die **Allegorese von Mauer und Gefängnis** auf. Die Schauplätze sind das noch geteilte Berlin und ein Dorf namens Ribandon bei Sauvterre-des-Cevennes. Eine Ost-West-Stiftung unterstützt den Regisseur A. Herlitz. Dieser möchte ein Liebesdrama inszenieren zwischen drei Männern und einer Frau in diesem **Dorf, das nur von Hunden bevölkert ist**. Wir haben hier wieder das Hundemotiv, wie auch in *Le crime de Buzon*, das eine Affinität zu der altgriechischen Philosophenschule der Kyniker bzw. der ‚Hunde‘ zeigt. Herlitz Freund Barbin erzählt ihm von seinem Freund Raymond, der in Berlin eine **Hundepension** hat. Es besteht diesmal keine ‚Polyphonie der Stimmen‘ wie noch in *Le crime de Buzon* und in *Limite*, aber eine **dialogisch angelegte Romandramaturgie**.

Die Entfaltung der potentiellen Handlung in *Calvaire des chiens* wird an Hindernisse geführt. Es besteht eine **hinausschiebende narrative Logik**. Eine solche suggeriert eine eschatologische Zeitstruktur, welche auf ein messianisches Ereignis wartet und dadurch nahelegt, dass eine Endzeit angebrochen ist. Wir begegnen hier erneut dem Apokalypsemotiv wieder. Es besteht eine affektive Diskurseinschreibung, will heißen, der Ich-Erzähler ist affektiv in die Ereignisse verstrickt und kann deshalb **keine souveräne Erzählperspektive** gewinnen. Dennoch hat er nur eine **extradiegetische Erzählposition**, das heißt, dass er nicht zu den Protagonisten gehört, weil ihm die Handlung **von Barbin berichtet** wird. Es besteht eine latente, will sagen unterschwellige, nur an Symptomen und Ungereimtheiten sich zeigende **Verschachtelung der Erzählinstanzen und der szenischen und berichteten Rede**. So entsteht der latente **Eindruck einer gebrochenen Realzeit**. Der **Eindruck von Realzeit** im Roman kommt durch die besondere Form des Verhältnisses zwischen Erzählzeit (Dauer des Erzählens) und erzählter Zeit (Dauer der zu erzählenden Geschichte) zustande. Da dem Ich-Erzähler die Ereignisse nur erzählt worden sind, ein anderer vor ihm also bereits eine Modellierung von Realzeit vorgenommen hat, lässt seine **Modellierung dieser Modellierung** eine ‚gebrochene‘ Realzeit entstehen. (198) Wir haben es hier mit dem Motiv einer Kopie der Kopie zu tun, was eine Simulationsproblematik nahelegt.

²⁴⁵ Bon : *Le crime de Buzon*, a.a.O, S. 9 und 67f.

Ein Zwischenraum verlängerten Lebens:

Die **narrative Abfolge** lässt sich nicht mehr mit den vertrauten Erzählkriterien beschreiben. Die erzählte Zeit gestaltet sich nach der barocken **Erzählform des Emblems**. Welt wird als eine ‚verkehrte Welt‘ dargestellt. Der Erzählgang strebt eine **Archäologie vertikaler Überlagerungen** an. Der vertikale Chronotopos wird von Bachtin im Zusammenhang mit der christlich-mittelalterlichen Zeitaneignung in Dantes *Göttlicher Komödie* konstatiert, welcher vom horizontalen Chronotopos der neuzeitlich-wissenschaftlichen Zeitaneignung in Rabelais *Gargantua und Pantagruel* abgelöst worden ist. Dass Bon sich linearen Zeitkonzeptionen allerorten so gut wie möglich zu entziehen versucht, ist offensichtlich. Barbin plant nach dem Scheitern des Films, das heißt einer Sache, die zwar angefangen worden ist, aber kein Ende gefunden hat, einen ‚récit‘, das heißt **eine klassische Erzählung mit Anfang und Ende**. In einem **Zustand der Ausweglosigkeit** bleibt ihm nur noch die Rückkehr zur Erzählung und Tradition übrig. In Hinblick auf den soziologischen Terminus ‚posttraditionale Gesellschaft‘ wäre zu fragen, inwieweit die Beschwörung von Tradition ebenfalls ein Endzeitprodukt ist, das wie Hegels Eule der Minerva erst bei Dämmerung ihren Flug ansetzt als ein Phänomen, das sein Wesen erst dann zeigt, wenn es bereits gewesen, das heißt vorbei ist. Baudrillard gebraucht im Zusammenhang mit dieser **Poetik der Erinnerung** den Begriff **‚Rückwendung der Geschichte‘**. Seiner Meinung nach hat die Geschichte in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts eine Wendung in die Gegenrichtung genommen.²⁴⁶ Nichts anderes meint der Terminus ‚Trauerarbeit der Moderne‘ zur Verortung von Bons Werk, in dem es keine Zukunft mehr gibt und Gegenwart nur noch als Wiederholungszwang unbewältigter Konflikte aus der Vergangenheit fungiert.

Dies scheint parabelhaft in Hinblick auf die Situation des Nouveau roman in den 1980er Jahren. Aber Barbins Erzählinteresse gilt den Protagonisten und ihren entgrenzten Biographien. In eine **Präsenz ohne Biografie** schreiben sich gebrochene Lebensläufe ein, Biographien ohne Gegenwart. Dies ist natürlich ein Effekt der Verwerfung von Kausalität, einem Vorher und Nachher, bzw. von Entwicklungslogiken. Kann oder soll zu einer Wirkung keine Ursache ausgemacht werden, kann es zu keiner Veränderung kommen, wohl aber zu einem ‚devenir pur‘ (Deleuze). Es resultiert eine verschobene Präsenz. Das Verhalten der Protagonisten soll **ein entgleistes Leben und dessen Desillusionierungen** ausfüllen und respektive tragisch im Selbstmord auflösen. In *Limite* kommt es auch zu einem Selbstmord. Man ist nicht bereit, bei sich ein Fehlverhalten zu suchen und sich dahingehend zu verändern, nimmt sich lieber das Leben, was in einer Erzählung der Auslöschung von Körperlichkeit gleichkommt. Man schreibt das Begehren in den Tod, wo es für immer unbefriedigt bleibt. Die letzte Waffe, die dem Kyniker geblieben ist, ist sein Körper.

Heimatvertriebene im realen und nur übertragenen Sinne werden dargestellt, aber auch Kriegsversehrte. Raymond verliert seine Geliebte an den Dorflehrer Jaille und schickt diesem das Herz eines getöteten Hundes zu. Die Auflösung der Tragödie ist von beiläufigem Interesse, was die **Krise der Romanästhetik** unter Beweis stellt. Es besteht ein **Zwischenraum verlängerten Lebens**. (199) Kausale **Verzögerung der Ereignistotalität**, welche zum Zwischenraum und Mittel der Mimesis wird, durch welche **Binneneinschreibung** erzeugt werden kann.

Ein punktueller Ereignis bzw. ein ‚fait divers‘ löst einen individuellen Lebensbruch aus. Es kommt zu einer verzerrten Optik des Erzählens, dessen Gegenstand in der **Beschreibung**

²⁴⁶ Baudrillard: *L'an 2000 ne passera pas*. In : *Traverses* 33/34, Paris 1985, S. 8f.

dieses punktuellen Ereignisses besteht. Die Ereignislinie verliert sich in einem affektiven Stimmungsraum. Das ‚Schreiben der Geschichte‘ bleibt aus, um keine symbolischen **Verfälschungen** mitsamt ihrem ‚Mord an der Sache‘ zu verüben und das ‚reine Werden‘ zu bewahren. Bon versucht also eine **andere Logik der Ereignisse** mit seiner Écriture auszumitteln, was ihn in die Traditionslinie von Foucaults Archäologie, Deleuze Ereigniskonzeption und Derridas Différancebegriff stellt. **Die innere Präsenz erhält aufgrund dieser Ereignislosigkeit die Logik lyrischer Verfasstheit.** Wir haben die innere Präsenz als Kompensation der Internierung mitsamt ihren Maschinerien der Umformung interpretiert, können aber hier noch deren Zusammenhang zur diskursanalytischen Ereignislogik konstatieren. Die lyrische Verfasstheit zeigt die **Korrespondenzen der Ereignisse unter dem Gesichtspunkt ihres unbewussten Zusammenhangs.** Die zeitlichen Überlagerungen erzeugen ein **vertikales Syntagma** (Anordnung) und eine lyrische Diskursivität (das lyrische Element bei Bon als Ästhetisierung der Sprache dient dem Widerstand gegen die Aussichtslosigkeit der Gegenwart). Dieser Gesichtspunkt leitet sich her aus der Gattungsbestimmung des Poetischen als eine Verlagerung des Äquivalenzprinzips von der paradigmatischen auf die syntagmatische Satzebene (Jakobson). Das heißt, das Poetische zeichnet sich nicht durch seine **Zweckmäßigkeit**, sondern durch die **Darstellung des Schönen** aus. Im Roman, wie wir eben sehen konnten, kommt es zu einer kausalen **Verzögerung der Ereignistotalität. Der Zwischenraum wird zum Mittel der Mimesis, welche durch die Binneneinschreibung erzeugt wird.** Der fiktive Lebensentwurf soll als rationale Doppelung und Überschreibung originärer Affekträume begriffen werden (Fiktion als Doppelung der Realität). Wir möchten darauf hinweisen, dass es sinnvoll sein könnte, nicht nur einen ‚Zwischen-Raum‘, sondern auch ‚Zwischen-Zeiten‘ in Bons Écriture zu konstatieren.

Diese **Affekträume** sollen im Ereignis verdichtet werden und dadurch eine **tragische Totalität** sichtbar machen. Auf die Bedeutung des Tragischen in der Moderne als Mittel zur Rettung der eigenen Souveränität den Mächten des Erhabenen gegenüber hat als erster Nietzsche in seiner *Geburt der Tragödie* hingewiesen. Diese tragische Totalität ist mit dem ‚aristotelischen Fehler‘ gleichzusetzen, der darin besteht **Poesie als Nachahmung der Realität** zu begreifen. Der Zwischenraum von Vor-Bild und Ab-Bild bildet ein ‚entre-deux‘ ab. Dieses ist nicht nur eine Kluft, ein Abgrund, eine Différance, welche überbrückt werden müssen, sondern eine **latente Kraft**. Was nach der Vermittlung der Différance kommt, ist lediglich **Darstellung**. Bons Ästhetik erinnert die **Rationalität des Diskurses** daran an seine Ursprünge, was die Formel einer **Poetik des doppelten Blickes** gerechtfertigt erscheinen lässt. Die **Differenz von Affektlage und ihrer Verbalisierung** soll damit zur Darstellung gebracht werden. Es kommt zu einer **Vermischung der diskursiven Pole**. Dies geschieht durch **das Phantastische**, welches in *Fabrik Rückkehr* durch Zitate aus E.T.A Hoffmann suggeriert wird. In *Le crime de Buzon* werden Zitate aus dem *Don Quichotte* gegeben. Das Phantastische definiert Barbin als einen **Raum logischer Entgrenzung**. Es hat darum **das karthartische Ziel affektiver Unruhe stifftung und der Auflockerung des erstarrten Welttextes**. Ähnliches fordert Lyotard durch die kreativen **Impulse des Dissenses**, den er der Habermasschen Suche nach dem Konsens entgegenstellt.

(200)

Zynismus:

Zynismus ist Veranschaulichung der **Dialektik von freiheitlicher Natürlichkeit und degenerierendem sittlichen Sozialhabitus**. Das Phantastische verbindet sich mit der binnentextuellen Einschreibung. Es ist Ausdruck einer traumatischen **Dissonanz der**

Protagonisten. Die traumatische Dimension kennen wir aus A. Assmanns *Erinnerungs-Räumen* her, die ein Verdampfen von Geschichte, bewirkt durch die Verdrängungsmechanismen des Traumas, verhindern sollen. Benns Nominalstil in seiner Lyrik ist ein Verdampfen von Geschichte vorgeworfen worden, was Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zur Folge hat. Die Thematik von Simulation und Dissimulation ist auch in *Calvaire des chiens* zu finden. Der Wahn lässt sich hier an eine narrative Hypokrisie (Heuchelei) anbinden. Es kommt zu einer Ästhetik des Hyperrealen. Dieses ist eine zentrale Kategorie in der Medienästhetik von Baudrillard. Es besagt, dass die Grenzen zwischen Realem und Surrealem durchlässig sind. **Die simulative Ausfüllung integriert den Bedarf an dissimulativer Verdeckung.** Das Hyperreale bedarf weiter einer kausalen Rückbindung der narrativen Effekte. Das heißt, dass man in Erzählungen, wo keine Kausalität zu entdecken ist, eine künstlich, simulatorisch konstruiert mit der nötigen ironischen Distanz. Dieser diskursive Bezug konstituiert den dualen **Zwischenraum**. Eine **lineare Handlungsentwicklung scheitert**. Der Grund dafür ist eine zynische Verhärtung (in *Le crime* bereits und nun auch in *Calvaire*). In allen Romanen von Bons ist eine **zynische Figuration** präsent. Das Ende der Teilung Berlins bedeutet auch das Ende der ästhetischen Konstellation der Spaltung. Die Städte sind keine Räume der Identitätsspaltung mehr, wie Barbin darlegt. Der Zynismus prägt die **Lebensphilosophie der Protagonisten** und die Poetik des Romans. Zynismus fungiert als existentieller Materialismus nach Sloterdijk. Im Zynismus geschieht die Subversion im Offenlegen einer degradierten menschlichen Natur (Guirlinter). Ähnliches kennen wir aus der Renaissance, wo die Ideale einer vorigen Epoche, hier der Antike, eingefordert werden. Es kommt zu einer Veranschaulichung der Dialektik von freiheitlicher Natürlichkeit und sittlich degenerierendem Sozialhabitus. (201)

Der antiakademische Aspekt liegt offen zutage. Dem Nichtspezialisten und Mann von der Straße bleiben als Antwort auf die Komplexität des Erhabenen nur die Philosophie seines Geschmacks und seine symptomhafte Leibphänomenologie. Wir möchten darauf hinweisen, dass es zwischen dem Mann von der Straße und dem Spezialisten als soziologischen Kategorien noch die des gut informierten Bürgers gibt, der zwischen Skylla und Charybdis von Natur und Kultur hindurch zu kommen scheint, ohne einen Anti-Akademismus und Anti-Intellektualismus beschwören zu müssen. Die Erinnerung wird unendliche, wenn das posthistorische Zeitalter, Baudrillards ‚Rückwendung der Geschichte‘ (siehe oben) begonnen hat. Bon wartet nicht mit poetischen Inventionen auf, sondern versucht öffentlich zu provozieren, in diesem Sinne verdankt er den altgriechischen Kynikern viel. Mit Marx möchten wir sagen, Bon übt in gut französischer Tradition, eine ‚Revolution in Vergangenheitskostümen‘. Diese Provokation gelingt durch die Darstellung der Diskrepanz von Natur und Zivilisation, Freiheit und Sitte. Der Diskurs zeigt eine unendliche Erinnerung an einen ethisch-pathetischen Nullpunkt menschlicher Befindlichkeit (das heißt, dass der Zynismus auf einen idealen, ursprünglichen Zustand verweist). Der ‚edle Wilde‘, wie ihn die Aufklärung gekannt hat, kommt wieder ins Spiel. Bons Schriften dürfen als in der Tradition sentimentalischen Verlusterzählungen erzählt gelten und können so den Preis von Modernisierungsprozessen bestimmen. Sie sind Widerstand gegen die Gegenwart, denn sie vermögen die Frage zu beantworten, was unser Heute von der Gegenwart trennt.

Es kommt zu einer ‚materiellen Argumentation ... die den Körper rehabilitiert‘²⁴⁷, zu einer Hundephilosophie des Kynikers. Das ausgeschlossene Niedere macht sich sichtbar vor dem Höheren. Der Kyniker stellt sich der Welt gegenüber. Die **Körperlogik** konfrontiert sich mit dem verhärteten und entstellten Welttext. Das unsäglich Einfache der physischen Bedürfnisse wird gezeigt. Der Auftritt des Kynikers soll ein **Beispiel zum Nachdenken** geben und zum

²⁴⁷ Sloterdijk, Peter: *Kritik der zynischen Vernunft*, Bd. 1, a.a.O., S. 211.

Mitmachen aufrufen. Die Simulation erinnert nicht nur die menschliche Freiheit, sondern sie wird selbst zu einem **Habitus**, einer Geste, welche die **Solidargemeinschaft der Ausgeschlossenen** inaugurieren soll. Ein falsch aufgeklärtes Bewusstsein ist in der Moderne der Grund für den Zynismus. Der **Körper als Waffe** des antiken Kynikers wird in der Moderne zum Krankheitsbild eines falschen Bewusstseins (der körperliche Habitus als Ausdruck von Geschichte nach Bourdieu). Dies heißt soviel wie: die Armut des Kynikers ist Ausdruck seines Verquertseins, aber auch umgekehrt: der Kyniker ist der wahrhaftige, der nicht das falsche Bewusstsein hat, ergo haben es alle Nicht-Kyniker. Wir erinnern uns an die Adorno-Sentenz: ‚es gibt kein wahres Leben im falschen‘. Das falsche Bewusstsein lässt sich mit zweifelhaften Verhältnissen ein und besorgt am Ende deren Geschäfte (bei Buzon der Fall). Der Kyniker ahmt das von ihm bekämpfte degenerative Prinzip des öffentlichen Gemeinns nach, die diskursive Verhärtung, das Schlichte. (202) Aber der Abkömmling des Diogenes von Sinope, dem Alexander der Große einen Wunsch erfüllen wolle, ist nicht nur ein edler Wilder, er wendet sich in seiner Schlichtheit gegen ein anderes Schlichtes. Ein Diskurs der Gewalt wendet sich gegen einen anderen Diskurs der Gewalt (Serge in *Le crime de Buzon* vergewaltigt eine Frau, weil er noch ‚männliche Jungfrau‘ ist, Tisserand in Houellebecqs *Ausweitung der Kampfzone* teilt dasselbe Schicksal). „Ce qui es simple, est violent“ heißt es ganz simpel bzw. einfach oder schlicht in *Le crime*²⁴⁸.

Die **Dissimulation der Einfachheit** überlagert sich mit dem **degenerierten** komplexen Sozialhabitus. Das heißt die Entfremdung des Menschen aufgrund der Komplexität des Gesellschaftlichen und der Herrschaft des Erhabenen führt zu einer einfachen, ursprünglichen, barbarischen Reaktion, die sich unter anderem gegen Gegenstände und unbekannte Menschen richten kann. Hier zeigt sich **der zynische Diskurs zwischen Simulation und Dissimulation**. „Die schlichten Lebensbedürfnisse werden von Bon dissimulativ gegen die lebensfremde Komplexion des Welttextes gesetzt.“ Diese Dissimulation schlägt aber in die Gewalt der figurativen Simulation um. **Als einfache Gewalt, die dissimulativ auf die Simulation der komplexen Gewalt reagiert, wird sie selber simulative gegenständliche, figurative Gewalt.**

Bon hält an einer **Ästhetik der narrativen Differenz und Pluralität** fest. Diese zeigt einen **Bedarf an der Komplexion des physisch Schlichten** an. Die Schlichtheit Bons wirkt **kontrastiv** und verweist auf die dahinter liegenden komplexen Strukturen, auf welche sie eine **Reaktion** ist. Die Romane Bons zeigen ein Dispositiv (Begriff von Foucault, siehe oben), welches ein **Spannungsfeld zwischen Freiheit und Habitus** beleuchtet. Von hier aus zeigt sich eine **Verbindung zur Rhetorik**, weil diese einer subjektiven Wahrheit zu ihrem Sieg verhilft, was sie als jenseits der Wahrheit und sophistisch ausweist. Der Verlust von narrativer Linearität in den Romanen Bons wird kompensiert durch eine **dispositionelle Entwicklung der Redeteile**.

Zusammenfassung:

Bei Bon lassen sich besonders gut Merkmale einer zeitgenössischen Ästhetik erkennen, die sich aufgrund neuer Unübersichtlichkeit und Orientierungslosigkeit dem **Experiment** zuwenden muss. Eine mögliche Strategie ‚weiterzumachen‘ bildet das Experiment, das eine Uminterpretation von Vorbildern leisten will, indem es sie bewusst fehl liest. Der Einfluss der **Popphilosophie** ist dabei nicht zu übersehen, ebenso wenig der der **Intermedialität** und Gleichzeitigkeit von Ausdrucksformen, indem erstens eine **Verschmelzung von Medien**, zweitens ein **nachträglicher Medienwechsel** oder drittens die Verwendung eines Mediums

²⁴⁸ Bon: *Le crime de Buzon*, a.a.O, S. 106.

als Resultat einer Transformation in der Struktur eines anderen Mediums angestrebt wird. Der aufgrund einer unterbrochenen Entwicklung zum Experiment genötigten Kunst bieten sich dabei besonders **mediale Verflechtungen** an, die sich als **Gedächtniskunst** offenbaren, indem sie sich im Bewußtsein ihrer aufschiebenden Wirkung **zwischen Text und Kommentar** anordnen. Die **Zitierpraxis** gerinnt dabei zur **Kritik der Intermedialität**, weil sie auf die Tradition des jeweiligen künstlerischen Systembereiches verweist. Die **Tendenzen zur Hybridisierung** der Kunstformen zielt auf **entgrenzende Auflösung überkommener narrativer Strukturen**, wobei **Grenze und Überschreitung** die Inexistenz jeglicher verbindlicher Normen von übergeordneten, despotischen Instanzen beweisen wollen. Bon akzentuiert in seiner *Écriture* vor allem die intermediale **Verschränkung von Wort und Bild**, die in weiterer Konsequenz eine dialektische **Auffächerung des Zusammenhanges von Medium und Realismus** leistet. Die den Künsten inhärente Interdependenz von Bild und Wort konzidiert mit der Vorstellung von **Literatur und Film als zwei unterschiedlichen Schreibweisen**, die sich wechselseitig ergänzen, wobei vor allem dem Discours du récit bzw. der Narratologie immer größere Bedeutung widerfährt.

Nach dem **Ende der großen Erzählungen** und dem zum Programm erhobenen **Dissens** findet man als kleinsten gemeinsamen Nenner, dass der Photographie die Wirkung eines elementaren Einschnitts in die Erfahrung der Visualität zugesprochen werden kann. Durch die Photographie wird das Kunstwerk reproduzierbar mit allen Implikationen in Hinblick auf den Ausstellungswert und den Verlust der Aura. Bon spezialisiert sich bei dieser Nutzung des Hyperrealität und Echtzeit ermöglichenden Mediums auf die Tatsache, dass die Photographie vor allem eine Entblößung des Blickes bewerkstelligt, die in weiterer Konsequenz eine intermediale Rhetorik der Figuration und den Text als Hypermedium entstehen lässt. Um die schismatische Schreibweise von Bon erkennen zu können, muss man sich erstens zurückbesinnen auf die **Umkehrung der Zeit**, wie sie Proust vorgenommen hat, indem es zu einer **Poetik der Erinnerung und zur Auflösung einer problematisch gewordenen Zeiterfahrung**, wie sie dann später der Nouveau Roman veranschaulicht hat, kommt. Zweitens gilt es die **Skepsis an der mimetischen Leistung der Sprache**, den ‚linguistic turn‘, zu berücksichtigen. Seit Bataille wird in der französischen Avantgarde eine **Transgression** angestrebt, die zu **Entsubjektivierung und der Beschäftigung mit dem Sein der Sprache** führt. Drittens wird bei Bon versucht, die **Komik an der Darstellung des Fragmentarischen** zurückzugewinnen. Die Kunstproduktion verzichtet auf das goethianische **Darstellen der ewigen Ideen** und geht in das frühromantische **Projekt eines unendlichen Schreibens** über, wie es Mallarmé und Blanchot für die französische Literatur verwirklicht haben. Die Fragmentarität wird vor allem wichtig für eine nichtdiskursive Sprache, die sich den Rationalisierungsbestrebungen der Dialektik der Aufklärung widersetzt und Raum für eine andere, ‚innere Erfahrung‘ gibt. Viertens gilt es die poetologischen Freiheiten, das postmoderne **Anything goes nach dem Ende der Kunst** und des Nouveau roman ins Kalkül mit einzubeziehen. Fünftens wird das oben bereits genannte Miteinander neuer medialer Künste, Photo, Film, Fernsehen als Arsenal künstlerischer Verfahrensweisen, wie Photo- und Hyperrealismus, Ekphrasis bzw. Bildbeschreibung, Nature morte, dazu hergenommen, **das neue Verhältnis von Medium und Realismus** zu verorten.

Die Praxis von Bons aktuellem (gegenwärtigen) Récit kann als eine nachmoderne Poetik, die durch **Kartharsis mit Subjektdezentrierung** (Trauerarbeit) wirkt, beschrieben werden. Die **Intermedialität** in seinem Werk muss über ihre Wort-Bild-Zentrierung erforscht, aber auch in Zusammenhang mit der Musik (Allobiographien von Rockmusikern) untersucht werden. Der **Binnentext als der Ort aktueller Poiesis** ist ein **Zwischenraum**, der nach der Moderne und vor einer Neuverortung des Menschen, viele Übergänge herstellt. Nach dem Ende der Moderne, der Avantgarde, dem Experiment, der Erschöpfung der Innovationen ist eine Leere

geblieben, die der **Binnentext**, welcher noch keiner Neuverortung des Menschen nach dem ‚Verschwinden des Menschen‘ (siehe hierzu unten die Ausführungen zu Houellebecq) gleichkommt, ausfüllen soll.

Von hier aus ließe sich die sonst so unterschiedliche *Écriture* von Bon, Houellebecq und Beigbender als epistemologische Antwort und **Bewältigungsstrategie** eben dieses ‚Verschwinden des Menschen‘ lesen.

Bei Bon kommt es zu einer Übergangslösung, die vor einer Neuverortung durch eine **Neuinszenierung der verdrängten Erinnerungen**, die erst nachträglich zum Trauma geworden sind, den Punkt erreichen will, wo das Projekt seiner Protagonisten (Buzon, Alain usw.), das analog zu dem Projekt der Moderne gesehen werden darf, sich zum Schlechteren gewendet hat. Dabei dürfte er die hegelianische Nutzbarmachung entfremdeter Vermögen zu einer Renaissance führen.

Bei Houellebecq haben wir das umgekehrte Phänomen. Er fragt, wie man nach dem ‚Verschwinden des Menschen‘ diesen nicht nur imaginär und symbolisch, sondern **real** verschwinden lassen kann, was sich anhand der Klonproblematik in *Elementarteilchen* und *Möglichkeit einer Insel* veranschaulichen lässt.

Bei Beigbender wird das ‚Verschwinden des Menschen‘ mit einem komaartigen Zustand (*Ferien im Koma*) verglichen, aufgrund dessen nur die ewige Wiederkehr des Gleichen bleibt, die die Gefahr sichtbar macht, **endlos im Leeren** zu kreisen und das Schicksal des Sisypchos zu teilen.

Dabei wäre zu fragen, ob dieses Bonsche Projekt einer Neuverortung überhaupt möglich ist? Sehen wir die **Welt als Text** (Derrida), folgt daraus eine **neue Bezugnahme des Selben auf vorige Erscheinungsweisen**, die wir als **Binnentext** bezeichnen. Man hat es hierbei mit dem **Phänomen des Steppunktes** zu tun, der eine diachrone Folge von Sememen ihre endgültige Struktur verleiht und eine Uminterpretation des Vorangegangenen verlangt. So kommt es am Ende jeder Erzählung, die während des Erzählvorgangs eine Verzeitlichung des Raumes vornimmt, zu einer Verräumlichung der Zeit. Die Notwendigkeit einer nachträglichen **Uminterpretation eines Geschehens** oder Textes macht aus dem umzuinterpretierenden Text eine Art ‚neuen‘ Text, der hier als **Binnentext** bezeichnet wird.

Dieser Sachverhalt weist auf die **Bedeutung von Perspektivität** hin. Im Zusammenhang mit den Ausführungen über die narratologische Zeitlichkeit bei Genette (siehe oben) konnten wir uns den hierfür maßgeblichen Begriff aneignen. Man spricht vom **Modus der Erzählung** bzw. seiner **Fokussierung**. Es dürfte nicht zufällig sein, dass wir es bei Bon besonders in *Le crime ...* und *Limite* durch die **Stimmenvielfalt** mit einer **multiplen Fokussierung** zu tun haben, wodurch man das Phänomen des Binnentextes in Reinform hat. Bons Texte sind also **Text und Kommentar**, zeigen die **multiplen Wirklichkeiten**, lassen sogar mehrere miteinander unvereinbare **Versionen der Realität** nebeneinander bestehen.

Das berühmteste **Beispiel für die multiple Fokussierung** ist der Film *Rashomon*, in dem ein Verbrechen aus der Sicht aller Beteiligten dargestellt wird.

Überdies zeigt eine solche Strategie, dass es keinen ‚Großen Anderen‘, das heißt eine absolute Perspektive gibt. Von daher lässt sich auch der Zeitfaktor bei Bon erklären. Da normalerweise in der ‚Konstruktion von Dauer‘ bzw. Kontinuität (siehe oben Kapitel Deleuze und Kapitel Foucault) nur nach größeren Zeiträumen bzw. zeitliche Reichweiten eine Uminterpretation vorgenommen werden kann, ist es bei Bon nicht möglich, sich auf eine einzige Interpretation der Realität festzulegen.

Das heißt, dass Bons Widerstand gegen die Gegenwart in eine Zeitkultur des Werdens mündet. Der Binnentext ist in gewissem Sinne ein **‚remake‘**, eine Wiederholung. Der Text löst Moderne und ihr Bedeutungsparadigma auf. Wir haben es mit dem unendlichen Verstehen, wie es die **Hermeneutik** zutage gefördert hat, zu tun. Von der Wortlogik in der

Renaissance kommt es zur Satzlogik der Moderne und von da zur Hermeneutik des Textes in der Gegenwart. Wie bereits angedeutet beinhaltet die Erzählung mit multipler Fokussierung bereits eine Hermeneutik des Textes, den wir Welt oder Realität nennen. Bei Bon wird also Literatur zur **binnentextuellen Einschreibung**, die eine **Grenzbegegnung des Selben** erfordert, sei sie auch tautologisch, das heißt als Begegnung des Selben, Wiederholung, Remake, Recycling, Retrospektive, Redundanz oder Begegnung von verschiedenen Arten des Selben, z. B. Wirklichkeit und Mimesis. Literatur als binnentextuelle Einschreibung ist also eine Wiederholung, greift so auf die **Ewige Wiederkehr des Gleichen** über, die Foucault für das ‚Verschwinden des Menschen‘ verantwortlich macht.

Prousts **Kunstgriff des Memorierens** und das Ende des Modernen nimmt diese Entwicklung vorweg bzw. steht an ihrem Anfang. Die **Aporien moderner Kommunikation** bei Adorno, Tel Quel und dem Nouveau roman weisen in dieselbe Richtung. Dem **Binnentext** kommt dabei die paradoxe Aufgabe zu, die repräsentative Funktion der Aisthesis ohne die herkömmlichen Mittel erzählender Mimesis zu erfüllen. Insgesamt wird die Proustsche ‚Ästhetik des neuen Sehens‘, der multiplen Fokussierung, innovativ für die Aufgabe einer **Überwindung des realistischen Paradigmas für die Literarizität**.

Dabei ist die **Autonomie des referenzlosen Zeichensystems Literatur** nicht mehr aufzuhalten. Man muss nichts mehr eigenständig Neues kreieren, viel wichtiger wird die **Dekonstruktion epochaler Sinnverhärtungen durch parodistische Diskurse**. Von hier aus erklärt sich auch die **zynische Komponente** und denunziatorische Haltung der postmodernen Literatur des Nouveau nouveau romans. Realität zeigt sich als eine, die letztlich **nicht beschreibbar** ist, es sei denn in der **Pluralität des Textes**. Dennoch bleibt die **Notwendigkeit, den Weltbezug zu sagen**, bestehen. Was womöglich den ‚neuen Wilden‘ in der französischen Literaturszene trotz ihres Theoriedefizits den meisten Auftrieb gegeben hat, ist dieses **Bedürfnis eines anderen Sehens als Urgrund für neue literarische Ausformungen**. Es findet ein pluralistisches, **humanes Weltbild** in der intermedialen Begegnung von Sprache und Bild statt. Letztere ist durch einen besonderen **Raum-Zeit-Bezug** charakterisiert, der der Verräumlichung von Zeit, dem Gleichzeitigen des Ungleichzeitigen entgegenzukommen scheint. Dem **Zynismus als Veranschaulichung der Dialektik von freiheitlicher Natürlichkeit und degenerierendem sittlichen Sozialhabitus** kommt dabei eine wichtige Bedeutung zu, vermag er doch dem Niedergang in und durch die Zeit das **Urbild** eines paradiesischen, zeitlosen Zustandes entgegenzusetzen. Bachtin beschreibt dieses Urbild als folkloristische Vorklassengesellschaft.

In der **Tradition** von bedeutenden französischen Schriftstellern wie Blanchot, Bataille, Klossowski versucht Bon eine **nichtdiskursive, antiakademische Sprache** zu entwickeln. Dabei wird auf die **Spur des Verschwindens**, die das Ab-Bild von seinem Vor-Bild trennt, und die **Überformung der Differenz zwischen Vor-Bild und Ab-Bild**, aufmerksam gemacht. Die **phänomenologische Reduktion**, die bei jeder Darstellung von Realität unvermeidbar ist, soll zeigen, welche **historischen Apriori** die diskursiven Formationen bestimmen. Der vom **Anspruch auf Wissenschaftlichkeit** befreite poetische Diskurs widmet sich einer **Rhetorik der Affekte**, nimmt absichtlich eine **unscharfe Sichtweise** in Kauf, um das ‚**Flottieren des Signifikanten**‘ (Lacan) nicht zu behindern, versucht **Indifferenz durch die Verwischung der medialen Grenzen** zu erzielen, rekuriert aber auf die magische Kraft und ‚**Allchimie des Wortes**‘ (Rimbaud), um die **kommunikative Weltbegegnung** zu ermöglichen. Die binnentextuelle Einschreibung ist **Simulation und zugleich Dissimulation**, indem sie etwas in einer **Geste, die die Simulation als solche erkennen lässt**, simuliert. Es besteht ein **Gegensatz zur Fiktion**, die keine Wirklichkeit zugrunde legt.

Fiktion erfindet Realität, während Simulation als **Umdeutung von Fiktion** selber keine eigene Realität erfindet.

Simulation ist mit der (oder einer der mannigfaltigen) Wirklichkeit(en) **symptomartig verbunden**. Die Simulation ist nicht nur eine künstliche Welt, man muss sie auf ihre **Funktionalität** befragen. Die Narration ist nach Ricoeur eines der wichtigsten Mittel zwischen den unaufhebbaren Widersprüchen zwischen individueller und kollektiver Zeitlichkeit zu versöhnen. Bei Foucault und Deleuze sehen wir Strategien der Ermöglichung von Kontinuität und Dauer problematisiert. Ist die Erzählung Fiktion wird sie zur Simulation, wenn sie eine **binnentextuelle Umdeutung** erfährt. Was leistet der Begriff Simulation? Der Binnentext als Dis-/Simulation muss sich analog dem wesenhaften Unterschied von **Barock und Klassizismus**, von Schöner und Erhabenen, von Allegorie und Symbol mit einem Phänomen auseinandersetzen, welches je nach Perspektive eine andere Dimension gewinnt. Es geht um eine **Poetik der erfüllten Gegenwart**. Die eigentümliche Zeitlichkeit, die dabei zur Veranschaulichung kommt, müsse die Dinge **neu** bzw. in einem anderen Licht sehen lassen. Diese entdeckende Funktion bereitet Genuss erfüllter Gegenwart bei der Rezeption. Der Nouveau roman versuchte eine narrative Poetik der ‚causalité intérieur‘ zu verwirklichen, was mit der ästhetischen Problematik der Moderne und ihrer ‚aporetischen Zeiterfahrung‘ zusammenhängt. Die innere Kausalität darf analog zu Foucaults Vorhaben verstanden werden, die Bedingung der Möglichkeit von Kontinuität und Dauer aufzuzeigen, was Foucault Archiv nennt.

Normalerweise ist der Roman eine **lineare Erzählform**. Wie gelingt nun die **Überführung der linearen Geschichtlichkeit** des realistischen Romans in die narrative Poetik der ‚causalité intérieure‘? Es kommt zu einer **Substitution** der zentralen Kategorien von sprachlicher Referenz und Linearität in die von intertextueller, intermedialer, simulierter **Autoreferenz** und Poetik der Erinnerung. Dies gewährleistet einen Ausweg aus dem **Dilemma der Spätmoderne**. Die entzügelte Zeitkategorie im Roman von Balzac ist nicht mehr glaubhaft zu erzählen. Durch den **Kunstgriff des Memorierens** bei Proust ergibt sich ein **Zweifel in die poetische Inventionkraft**.

Wird alles Wiederholung, so ist das Ende der Moderne da, weil aus **Ermangelung von Neuem** mit dem Alten nicht mehr gebrochen werden kann. Die Aufgabe einer Überwindung des realistischen Paradigmas für die Literarizität wird spätestens mit dem **Intertextualitätskonzept** dringlich. Es findet der Übergang von der klassischen ‚Repräsentation‘ zur modernen ‚Bedeutung‘ statt. Die moderne **Referenz wird zu einer analogen wie chronologischen Selbsteinschreibung des Ichs** als der Instanz, die Erfahrung, Déjà vu, Distanz zur Welt ermöglicht und zwischen verlorener Wahrnehmung und späterem Wieder-Erkennen vermittelt.

Die **Selbsteinschreibung des Ich** zieht eine **Erzählästhetik à rebours** (gegen den Strich) für die gegenwärtige literarische Szenerie nach sich, weil

das Ich unter der Notwendigkeit der multiplen Fokussierung gehalten ist, binnentextuelle Einschreibungen vorzunehmen, das heißt, **Wirklichkeit immer neu und umzudeuten**.

Es kommt zu einem **Zurückschwingen des Pendels zum Wieder-Erzählen**, zum Autobiographischen und Dokumentarischen, was man mit ‚rétour du récit‘ in eine Formel zu fassen versucht hat. So ist auch die ästhetische Vorrangstellung in der Gegenwartsliteratur zu erklären.

Die **Ästhetisierung des eigenen Lebens** ist nötig, um die **Umdeutung der Erinnerungen** zu bestreiten und so die **Modernisierungsschübe im Zeitalter des Erhabenen** aufzufangen. Worin bestehen weitere Funktionen der Wahrnehmung des Schönen (Aisthesis)? Es geht um die **Ablösung der mimetisch-rhetorischen Kunst und Sprachfunktion**. Der ästhetische Wille tendiert zu dieser **retrospektiven Neueinschreibung** und ‚Poetik der Erinnerung‘. Dies stellt eine **Antwort auf den Realismus** dar.

Jede nur deskriptive, realistische Literatur ist das **Spiel sprachlicher Codes**. Der exakte Beschreibungsdiskurs betätigt sich als **sekundäre Mimesis**. Er kopiert ein **Bild** und entfernt sich so vom **Ziel mimetischer Direktheit**. Je näher man der Realität zu kommen glaubt, desto mehr erkennt man den **Verlust an Realität**. Barthes nennt das *L'effet du réel*, den Effekt des Realen. Dadurch tritt die **Autonomie eines referenzlosen Zeichensystems** ins Blickfeld.

Epochale Sinnverhärtungen sollen aufgedeckt werden durch eine denunziatorische Haltung und zynische Komponente. Dass die Realität als solche nicht beschreibbar ist, befördert die Pluralité des textes. Es zeigt sich das **Bedürfnis eines anderen Sehens**, welches sich nicht hinter die **Immanenz eines bildhaft Unsagbaren** zurückzieht und versucht das Ungewöhnliche in gewohnter Umgebung aufzuspüren, welche durch einen besonderen Raum-Zeit-Bezug charakterisiert ist. Hegel spricht vom Bekannten als dem Unerkannten und Freud versteht das Unheimliche als das Heimliche, Verheimlichte. Die Legitimation dafür ist, ‚weil es unsere Welt ist und diese Welt nicht mehr in den Büchern und Filmen ist‘ (Bon). Es dürfte nicht zu übersehen sein, dass gemäß Bon, Poesie eine **Notwendigkeit für Jedermann** darstellt.

Ein Mittel gegen die Sinnverhärtungen des Welttextes anzugehen ist die **zynische Zuspitzung der Autoreferentialität**, die nur noch **im Spiel** und in einer zynisch wirkenden Stiftung von Differenz möglich ist. Die **Verschleierung** dieses Nichts an Différance wird dekonstruiert durch das **Spiel in den Ruinen der Moderne**.

Moderne und ihre Ablösung schreiben sich zwischen Simulation und Dissimulation ein. Es kommt zum oben bereits angedeuteten diskursiven **Ritual binnentextueller Begegnung**. Die Destruktion des vorhandenen Diskurses der Moderne wird ins Blickfeld gerückt. Das **Mysterium des Realen** wird als rationalisierbar vorausgesetzt. Die **nachmoderne Simulation** entspricht der **These von der Hyperrealität**, die als Modell angesehen werden kann, das **keine vertikal-ideelle Verantwortung** mehr besitzt. Es kommt zu einem **Überspielen der ‚Agonie des Realen‘**, das **keine festen Bezüge mehr** erlaubt. Man tut so, als gebe es noch Realität, während nur noch **das Reale einer Illusion** wahrzunehmen ist. Hyperrealität ist eine Realität, die sich als solche erst konstituieren muss. Dabei ergeben sich **Sinnebenen 2. und 3. Ordnung**, wodurch das neue Diskursphänomen nicht mehr als **direkte Kommunikationsleistung** zu begreifen ist.

Dies meint, dass die Simulation **keine Wirklichkeit** repräsentiert, aber diese Art Repräsentation benötigt, um sich von ihr abzugrenzen. Obwohl das, was man Realität nennt, fehlt, tut man so, als ob es nicht fehlt.

Die psychoanalytische Theorie kennt den Begriff der ‚Verkennung‘. Verkannt wird eine Tatsache aus der Realität, die unerträglich wäre und deren Konstatierung starke Ängste hervorrufen würde.

Es handelt sich gewissermaßen um **das Fehlen des Fehlen von Realität**, was eine Art Simulation erfordert, die wiederum durch eine Dissimulation als solche kenntlich gemacht werden kann. Ist Simulation Realität trotz des Fehlens von Realität, so ist Dissimulation der Aufweis von dem Fehlen des Fehlens von Realität. Die damit einhergehende **Implosion des Sinnes** verlangt nach einer Reinvencion eines anderen Sinnbegriff als den in Dualismen gefangenen. Durch eine **Kritik der Ursache-Wirkungsrelation**, wie sie Deleuze in *Logik des Sinns* geleistet hat, zeigen sich die Aporien der modernen Sinnkategorie.

Die Koppelung von Chronos und Referenz entspricht der Dissimulation. Das reine Werden der Dinge bzw. die Zeitkulturen des Werdens werden ermöglicht durch radikale metonymische Logik und eine **Dissoziation von Ursache und Wirkung**. Diese Logik der Metonymie ist ähnlich der ‚différance‘ von Derrida und dem Khorabegriff von Kristeva und belegt eine **epochale Auflösung der modernen Satzlogik**, eine aufgewertete **Logik der Simulationseffekte** an der diskursiven Oberfläche, eine Grenzziehung mit beidseitiger

Autonomie der Bereiche Simulation und Dissimulation, eine narrative Bewegung, die ihre Kehrseite präsentativer Kausalität als ein Unmögliches umschifft, die Grenze zwischen **Ironie** als kausaler Tiefe und **Humor** als simulativer Surface zur Darstellung bringt, die Simulation in ihrer Eigenschaft eines puren Erzählens des Unfassbaren markiert und die **Tiefendimension der Körperlichkeit** in die unendliche Leichtigkeit des Wortes bringt.

Für Bon stellt sich das Erzählen als eine Möglichkeit dar, die zynische **Zuspitzung moderner Kausalität** zu bewirken. Fingierendes Erzählen ist eine metonymische **Ereigniskette**. Die Metonymie darf als Verschiebung im Sinne des sogenannten Traummechanismus verstanden werden, sie zeichnet sich durch ihren diachronen sprachlichen Aspekt aus, der mit dem Steppunkt seinen Abschluss findet. Dieser bewirkt, dass die einzelnen Sememe und Bedeutungsträger eine Gesamtbedeutung erlangen. Die Bonsche Ästhetik macht so einen Bedarf an kynischer Neueinschreibung aus. Die Konstituenten eines neuen Erzählens werden gut sichtbar. Die dialogische Einschreibung von Serge Buzon gibt sich als **narrative Entfaltung des Schicksalsmythos** zu erkennen, sie ist Eintreten in einen bereits geschlossenen **Welttext**, der eine **Verinnerlichung** bzw. eine vertikale Ausrichtung subjektiver Tiefenpsyche bewirkt. *Le crime de Buzon* als Gefängnisallegorie wird zum **Sozialhabitus**, den das **Emblem der nackten Haut**, die Gewalt der Nacktheit, die **Sinnlosigkeit jedweder Verstellung** und die **Zurückweisung jedweden Simulationsverdachts** bestimmt.

Die Bannung von durch eine **Totalperspektive** suggerierten erzählerischen Totalität wird versucht **mit den Mitteln des retrospektiv überlagerten, narrativen Aktes**, dem Ethos eines neuen, textuellen Verstehens zu entgehen. Die Zeit zur Schutzsuche und die ersehnte zweite Haut stehen im Zeichen persönlicher Flucht. Die zynische Diskrepanz der subjektiven Einschreibung erzeugt eine dialogisierte Grenzatmosphäre. Dennoch vermag sich Buzons Erneuerung in seiner Heimat nicht aus der allegorischen Umklammerung zu befreien. Die dialogisch angelegte **Romandramaturgie** in Verbindung mit der extradiegetischen Erzählposition hat den Effekt einer **Archäologie vertikaler zeitlicher Überlagerungen** und zieht eine **Verzögerung der Ereignistotalität** nach sich.

In diesem **Zwischenraum des rituell aufgeschobenen Steppunktes** wird mit den Mitteln der Mimesis eine **Binneneinschreibung** ermöglicht, die ‚reines Werden‘, Ereignislosigkeit und lyrische Verfasstheit garantiert. Es gilt die **tragische Totalität** sichtbar zu machen, in der Buzon als vaterloser Jüngling und männliche Jungfrau zu seinem ‚Verbrechen‘ (*Le crime de Buzon*) getrieben worden ist, wobei ein **Raum logischer Entgrenzung durch das Phantastische** ermöglicht werden soll, der die **Auflockerung des erstarrten Welttextes** garantiert. Das Phantastische oder Unheimliche fungiert dabei als **Ausdruck einer traumatischen Dissonanz** der Protagonisten. Das Hyperreale bedarf weiter einer kausalen **Rückbindung der narrativen Effekte**. Der Zynismus nähert sich dabei einem existentiellen Materialismus an und wird zur **Offenlegung einer degradierten menschlichen Natur**. Die Erinnerung droht unendlich zu werden und so im Endlosen zu kreisen, wobei die Prozesshaftigkeit der Realität durch Ziellosigkeit oder brutale Unterbrechungen ihre Bedeutung verliert.

Die **Provokation** bei Bon gelingt durch die Darstellung der Diskrepanz von Natur und Zivilisation, Freiheit und Sitte und die Beschwörung einer unendlichen Erinnerung an einen ethisch-pathetischen Nullpunkt menschlicher Befindlichkeit, wie ihn Rousseaus Urzustand einer klassenlosen Gesellschaft darstellt. Die **Körperlogik** soll den erstarrten Welttext aufzulockern helfen, indem ein psychosomatischer Zusammenhang hergestellt wird, der das körperliche Krankheitssymptom als Manifestation eines Ungleichgewichts im seelischen Haushalt ansieht. Was der Mensch sich unter dem Druck von **Entfremdung und Verdinglichung** versagen muss, wird zur Wiederkehr des Verdrängten im Symptom der

Zwangsidee oder Ähnlichem und deutet so auf ein anderes Nachdenken hin, dass auf Wirkmechanismen des Unbewussten schließen lässt.

Von der Krankheit aus ergeht die Notwendigkeit eines Ausblicks auf die ‚Große Gesundheit‘, wie es Nietzsche nennt. Wird gemäß Freud eine verdrängte Erinnerung **erst nachträglich** zum Trauma, so obliegt es der binnentextuellen Einschreibung von dem Steppunkt des Symptoms aus, die Vergangenheit abermals zu erinnern, wiederholen und durchzuarbeiten, um Trauerarbeit zu leisten und das Phantasma zu durchqueren. Als eine solche **Notwendigkeit des unendlichen Sprechens und Schreibens gegen den Tod**, wird die **Simulation zur Erinnerung an die menschliche Freiheit** und selbst zu einem Habitus, einer Geste, welche die **Solidargemeinschaft der Ausgeschlossenen** inaugurieren soll.

Das falsch aufgeklärte Bewusstsein wird über sein Krankheitsbild damit konfrontiert, dass es ‚kein wahres Leben im falschen‘ (Adorno) gibt und die Symptome als **Ersatz** für die verlorenen Objektbesetzungen dienen. Je undurchschaubarer und erhabener die **Lebenswelt** sich gestaltet, **umso schlichtere Verhältnisse** kommen bei Bon zur Veranschaulichung, um von da aus dissimulativ gegen die lebensfremde Komplexion des Welttextes anzugehen. Die Verbindung zur **Rhetorik** als Versuch enteignete Lebenschancen in einem sophistischen Wettkampf zurückzuerobern, geht in seinen Romanen mit dem **Verlust von narrativer Linearität** einher, die kompensiert wird durch eine dispositionelle Entwicklung der Redeteile.

4.1.3. REFLEXION DER MEDIENWIRKLICHKEIT- *Autoroute* (1999), *Paysage fer* (1999) und *15021* (2000)²⁴⁹

Bon sucht nach entsprechenden, realistischen literarischen **Ausdrucksmöglichkeiten**. Er hat ein Interesse an der spätmodernen **Industrie** und problematisiert die **Medien Sprache und Schrift**. Er beschreibt den Fabrikalltag in *Sortie d'usine* (1982) und *Temps machine* (1992)²⁵⁰, die zehn Jahre auseinanderliegen. Die **Syntax wird dekonstruiert** durch abrupte, unvollständige Sätze. In *Temps machine* erfolgt eine **Beschwörung der Arbeit über Rhythmen und wiederkehrende Formeln**. (185) In Schreibwerkstätten sucht Bon das andere Wort des Obdachlosen (*La coureur dans l'abîme. Vies et paroles de sans-abri*) und Gefangenen (*Prison*)²⁵¹ aufzuspüren, das sonst kein Gehör findet. Man merkt, dass hier der **Zusammenhang von Öffentlichkeit, Medienpräsenz und Zensur** ins Spiel kommt.

Bons **sozialkritischer Ansatz** **weitete sich zu einer Medienreflexion** aus. Er sucht den **multimedialen Ausdruck in Kooperation mit Musikern**, die das gesprochene Wort mit der Bassgitarre oder einem anderen Instrument begleiten. In *Limite* bereits konnten wir uns von den Inneren Monologen eines Gitarristen oder eines Fußballspielers beeindrucken lassen. In *Autoroute* wird das Wort ergänzt durch den Film (Regisseur Fabrice Cazeneuve), in *Paysage de fer* und *15021* durch die Photographie (Photograph Jérôme Schlomoff). Bon hat ein Interesse an **intermedialer Darstellung**. *Decor ciment*, *Parking* und *Un fait divers* sind Arbeiten von ihm im filmischen Bereich. Filmische Darstellungstechniken finden Eingang in seine Écriture.

1999 hält Bon fünf **Poetikvorlesungen in Lyon**, in denen er die **audiovisuellen Medien als unabdingbar für eine zeitgemäße Verortung der Literatur** ansieht. Mit Heidegger fragt er nach der ‚**présentation du monde**‘ (Weltlichkeit der Welt) als Hauptaufgabe seines

²⁴⁹ Wir folgen den Ausführungen: Eggeling, Giulia: *Mediengeprägtes Erzählen- Aspekte der Medienästhetik in der französischen Prosa der achtziger und neunziger Jahre*, Stuttgart 2003. Kapitel III.3: *Die Medienwirklichkeit reflektieren: „Je veux savoir ce que mes yeux voient“ – Francois Bons Autoroute (1999), Paysage fer (1999) und 15021 (2000)*, S. 185 – 202. Zahlen in runden Klammern geben die Seitenzahl von Eggeling wider.

²⁵⁰ Bon, François : *Temps machine*, récit. Lagrasse : Verdier, 1992.

²⁵¹ Bon, François: *La douceur dans l'abyme*. Nancy 1999 und *Prison*. Lagrasse: Verdier, 1999.

Schreibens. (186) Bons bevorzugt **Wortaggregate als literarischen Ausdruck** und folgt den **Kinoschriften von Deleuze**, um Wahrnehmung zu problematisieren.

Die filmische Einstellung erzählen:

In *Autoroute* begeben sich der **Ich-Erzähler und sein Begleiter**, ein Filmemacher, der den Namen Verne trägt, auf eine **siebtägige Autofahrt über französische Autobahnen**. Man möchte den **Blick und die Kamera schweifen lassen**. (187) *Autoroute* ist die **Geschichte eines Filmprojektes**. Verne interessiert weniger die sensationelle Story als das Alltägliche. (188) Wir erinnern uns an Hegel, dem gemäß das Bekannte das Unerkannte ist. Dies führt ihn zur **Beobachtung seiner Wahrnehmung**. Verne hat eine **Affinität zu der Kracauerischen Filmästhetik** aus den 1930er Jahren. Es kommt zur phänomenologischen Reduktion (Husserl)²⁵², die das **Wahrnehmungsprotokoll** ermöglicht. (190) Es geht darum, **mediale Authentizitätsstrategien** auszuhebeln. **Der Blick soll befreit werden**. (191) In diesem Zusammenhang steht Bon in der Tradition experimenteller Literatur, u. a. des Nouveau romans.

„Découvrez l'autoroute“ (die Autobahn entdecken):

Autoroute verdeutlicht **Medienpräsenz und Medien-Simulakra**, die sich von einer ähnlichen **Programmatik** zehn Jahre zuvor bei Maspero in dessen Buch *Les passagers du Roissy-Express* unterscheiden und eine **andere (Medien-)Generation** zu bestimmen vermögen. Es besteht eine **erzieherische Absicht eines Films**, der von morgen bis abends an einer Raststätte mit einem Autobahnmuseum gezeigt wird. Er möchte eine Sehschule zur besseren Orientierung der Autofahrer sein. Der Wärter des Autobahnmuseums ist selber in einen **Photoroman** vertieft.

Der Autor spielt mit intermedialen Mises en abymes, um die **Divergenz einzelner Dokumentarmedien** deutlich zu machen. Man begegnet dem japanischen Photographen I. Okimara, der Straßenbilder aufnimmt. „Je fais la photo ... je veux la route droite.“²⁵³ (192) Okimara ähnelt der Gestalt des Briefträgers Gilles aus Masperos oben erwähntem Buch. Okimaras Photos sind nicht wissenschaftlich motiviert, sondern als **Autobahntagebuch**. Verne und sein Begleiter photographieren ebenfalls die Autobahn. Es kommt zu weiteren Korrespondenzen mit einem Buch von Cortázar: *Autonautas de la comopista* (1996). (193) Verne und sein Begleiter wollen wissen, was sie wann wo und wie gesehen haben. (194) Die **Angaben zur Bildeinstellung und Kameraperspektive** werden genau wiedergegeben, ebenso, ob es sich um **Groß- oder Nahaufnahmen** handelt. Letztere haben eine besondere Funktion in der Bildersprache des Kinos. *Autoroute* soll die Vorarbeit zu einem Film sein, der nach Vernes Vorstellungen *Les passagers de la terre* heißen soll. Bons Text ist medienästhetisch geprägt. Die Handlung, der Ereignisraum und die **Suche nach dem Gewöhnlichen** entsprechen Kracauers Kernaspekten der filmischen Einstellung. Es kommt zu einem **Spiel mit mediatisierten Wahrnehmungsweisen**. Weniger die Begegnungen treten in den Vordergrund als die Perspektivenwechsel. (195)

²⁵² Die ‚phänomenologische Reduktion‘ besteht in einer Rückführung der mannigfaltigen Phänomene auf das Wesentliche, eine Art ‚Reduktion von Komplexität‘. Dabei gilt es aller vorschnellen und vorgefassten Beurteilungen zu entraten (Epoché).

²⁵³ Bon: *Autoroute*. Paris : Seuil, 1999, S. 74.

*Paysage fer*²⁵⁴ und *15021*²⁵⁵.

Diese beiden Bücher können als die Paradebeispiele angesehen werden, in denen Bon die **Problematik des Blickwinkels** untersucht. Weil *Autoroute* das **Repräsentationsproblem** überspitzte, ist es bei Seuil in der Reihe Jeunesse erschienen. *Paysage* und *15021* erscheinen im selben Zeitraum wie *Autoroute*, sind aber **im Ton ernster und reservierter**. In ihnen werden **zwei Möglichkeiten visueller Wahrnehmung** gegenübergestellt. Von September 1998 bis April 1999 dauert das Experiment. Bon sitzt **jeden Donnerstag im Zug von Paris nach Nancy**. Er möchte berichten, **was er vom Zug aus sieht**. Er ist in Begleitung des Photographen Jérôme Schlomoff. Mit ihm wird er später den Band *15021* herausgeben, dessen Photos er kommentiert. Vor seinem Experiment gibt sich der Erzähler **Regeln**: immer denselben Platz suchen, sich für die Fensterfront entscheiden, die Notizen in seinem Heft nicht zu **korrigieren**. (196) Der Erzähler möchte **von seiner Wahrnehmung berichten** und sie gleichzeitig schärfen. Der Erzähler wird zum **Beobachter seiner Beobachtung**.

Der Erzähler versucht **historisches Bildmaterial** aufzutreiben zu der Gegend, die er mit dem Zug durchfahren möchte. (197) Ist es möglich eine **erschöpfende visuelle Registratur der Landschaft** zu erstellen? Der Erzähler fährt durch **ein dreistündiges Panoramabild**. „... le visible est à construire ...“²⁵⁶. Die Photographie wird zum Maßstab für die Aufzeichnungskapazität des Literaten. (198) *15021* ist ein Bildband mit erläuterndem Text. (199) Der Erzähler muss eine **diachrone Perspektive** einnehmen, um es mit der Perfektion der Photographie aufnehmen zu können. Der Erzähler vergleicht seine Wahrnehmung mit der des Photographen. (200) *Autoroute* präsentiert die **Medienkritik** anekdotenhaft. Es kommt zu Passagen, in denen die **Wahrnehmung rekonstruiert** wird. In *Paysage fer* und *15021* thematisiert er den Blick aus einem fahrenden Zug. (201) Beide Bücher erzählen von mediengeprägter Wahrnehmung. Sie reflektieren die Medienwirklichkeit.

Der Aspekt dieses mediengeprägten Erzählens im Hinblick auf unsere ‚Zeitkulturen als Vermittlungsstrategien von Individuum und Kollektiv‘ besteht darin, dass der Erzähler durch diese Art von Wahrnehmungsphänomenologie im Stile der soziologischen Ethnomethodologie die Entfremdung des Individuums aufzubrechen vermag und eine Rückkehr zur authentischen Erfahrung ermöglicht. Dadurch ist eine ‚eigentliche Zeitlichkeit‘ gegeben, die der Vermittlungsstrategien von individueller und kollektiver Zeitlichkeit (Ritus, Mythos, Fest, Archiv, usw.) weniger bedarf. Der komische Aspekt von *Autoroute* ist dahingehend zu interpretieren, dass der Gang zu den ‚doors of perception‘ Potentiale einer karnevalesken Lachkultur freisetzt, die sich der Freizügigkeiten einer folkloristischen Vorklassengesellschaft erfreut (siehe oben Kapitel: Bachtin).

4.2. HOUELLEBECQS ROMANE

4.2.1. AUSWEITUNG DER KAMPFZONE (= AdK)

4.2.1.1. VON DER AUSWEITUNG DER KAMPFZONE AUF DIE SEXUALITÄT²⁵⁷

²⁵⁴ Bon: *Paysage fer*. Lagrasse: Verdier (1999b).

²⁵⁵ Bon : *15021*. Nizza : L’Amourier, 2000. Photoprojekt zusammen mit Jérôme Schlomoff.

²⁵⁶ Bon: *Paysage fer*. Lagrasse: Verdier (1999b).

²⁵⁷ Diese kurze Zusammenfassung folgt im Wesentlichen: <http://de.wikipedia.org/wiki/Ausweitung> der Kampfzone, Abruf: 30.03.2009.

AdK erschien 1994 unter dem Originaltitel *Extension du domaine de la lutte*, wurde in 20 Sprachen übersetzt, mit dem ‚Grand prix national des lettres‘ und dem ‚Prix Flore‘ für den besten Erstlingsroman ausgezeichnet. Die deutsche Übersetzung wurde von Leopold Federmaier 1999 vorgelegt. 1999 gab es eine Verfilmung unter dem gleichnamigen Titel von Philippe Harel, 2000 ein gleichnamiges Hörspiel von Martin Zylka für den WDR.²⁵⁸ *AdK* erregte großes Aufsehen und brachte Houellebecq den Ruf eines Skandalautors ein. Die **Anstiftung Tisserands zum Sexualmord seitens des Ich-Erzählers** ist stark diskutiert worden. Der Nachfolgerroman *Elementarteilchen* von Houellebecq zog bald das Interesse der Öffentlichkeit auf sich und von *Ausweitung der Kampfzone* ab. Die Folge war, dass bis heute zu letzterem Buch wenig literaturwissenschaftliche Forschungsarbeiten existieren. Insgesamt verschwand der Inhalt der *AdK* zugunsten des ‚Phänomens Houellebecq‘. Letzterer ist von vielen Kritikern mit dem Ich-Erzähler gleichgesetzt worden. (AM ²⁵⁹)

AdK (1994) zeigt ein Analogon zur Ausbeutung der arbeitenden Klasse durch die Kapitalisten, den Kampf um das Überleben der Spezies, vor allem der männlichen, und den um den besten, schnellsten und billigsten Sex. Es gibt Gewinner und Verlierer, die Schönen gewinnen, die Hässlichen verlieren. Die Abschaffung der ständischen Ehen und die sexuelle Befreiung der Frau führen zur **Verzerrung des sexuellen Wettbewerbs**. Den Hässlichen bleibt nur die Rache an den Schönen oder der Selbstmord. Der egalitäre **Anspruch auf sexuelle Erfüllung** aller wird auf sein Realitätsprinzip hin hinterfragt. Das utilitaristische größte Glück für alle entpuppt sich in der sexuellen Erfüllung und der verführerischen Körbchengröße als Variante des Warenfetisch bzw. des **Fetischcharakters der Ware**, zu der die Sexualität geworden ist. **Gefühlkorruption** durch Werbung herrscht vor. Der **hedonistische Materialismus** hat zu einem neuen Klassenbewusstsein geführt, in dessen Mittelpunkt das scheinbar unerreichbare Glück der anderen steht. Die hässliche Heldin mit Namen **Brigitte Bardot** konterkariert den **Medienimperialismus**, der die als demokratische Mehrheit fungierenden, sexuell befreiten Frauen nicht **als Klientel verschrecken** möchte. Houellebecq bemängelt die emanzipierte Frau, die ihren Pflichten der Kinderaufzucht, Großzügigkeit und

Selbstausschöpfung nicht mehr nachkommen will, womit eine **neokonservative Einstellung** bekundet wird. Seine antimodernen Einwände gegen das moderne Leben sind nicht selten von brutalstmöglichem Inhalt und Form. Auf der anderen Seite plädiert Houellebecq für die Abschaffung der geschlechtlichen Verpflichtung zur Reproduktion durch eine Gesellschaft aus genetisch korrigierten Klonen aus Mitleid für die mutter- und vaterlosen Gesellen Bruno und Michel, die wir aus den *Elementarteilchen* her kennen. Sein Traum ist es, der Menschheit zu verbieten Kinder in die Welt zu setzen, einer Vision, der er in *Möglichkeit einer Insel* zum Ausdruck verhilft.

Houellebecq ist bei Lesungen deprimiert, alkoholisiert, steht unter Tabletten, die ihn sedieren, er ist unkonzentriert und weckt deshalb mütterliche Gefühle, die dann aber brüsk zurückgewiesen werden. Die Gattung der Mütter wird in *Elementarteilchen* kritisiert, als attraktiv, sexuell freizügig und mitleidslos; die Mütter der eigenen Kinder werden kritisiert, weil sie während und nach der Schwangerschaft nicht länger den erotischen Wünschen entsprechen. Die Großmütter haben überkommene Moralvorstellungen. Der Rest der Frauen, die keine Mütter und liebenswürdig sind, krepitiert an Gebärmutterhalskrebs. Houellebecqs **Beschreibung der Krise des Mannes** weitet sich aus auf eine **Krise der Schöpfung**. Männer mit ihrer Männlichkeit befinden sich in einer tiefen Krise und erhoffen sich von der **Genetik** eine Lösung. Die künstlichen Hodenhalter bei M. Barney im Cremaster-Zyklus und Filme wie *Gattaca*, *American beauty* und *Fight club* können als Beispiele für diese x. allgemeine Verunsicherung der modernen Männlichkeit herangezogen werden. Nach dem **Ende der**

²⁵⁸ [http://de.wikipedia.org/wiki/Ausweitung der Kampfzone](http://de.wikipedia.org/wiki/Ausweitung_der_Kampfzone). Abrufdatum: 30.03.2009.

²⁵⁹ Schober, Rita: *Auf dem Prüfstand*. Berlin 2003, S. 271ff.

klassischen geschlechtlichen Reproduktion muss auch die **Rolle des Mannes** neu bestimmt werden durch das **Schaffen eigener Kunstwelten**.

Die Emanzipation hat den Mann zur Sau gemacht, kann man im Jahre Eins nach der Jahrtausendwende in der FAZ vom 12.12.2000 lesen. Die ungeschlachten, mutterlosen, gottverlassenen Männer, die gegen die Frauen zurückschlagen, müssen **sich von der Emanzipation der Frauen emanzipieren**, was im Zusammenhang mit ihrer **Suche nach dem Glück** steht. In *Elementarteilchen* geschieht eine solche Form der Kur für die Männlichkeit, die je nach Perspektive **zwischen den Polen von vollständiger Regression und hemmungsloser Aggression** verortet werden kann. Insofern eine Abschaffung des weiblichen Geschlechts durch ungeschlechtliche Fortpflanzung erzielt werden könnte, könnte auch das zentrale Problem eines Hasses auf **das mütterliche Prinzip und dessen Fruchtbarkeit** eine Erledigung erfahren. Insgesamt könnte ein **das Ende des Geschlechterkampfes** in erreichbare Nähe gerückt sein. Was tausendjährige Kulturarbeit nicht imstande war zu erschaffen, leistet nun die **Biologie**. Aufgrund solcher Maximen wirft man Houellebecq **totale Verantwortungslosigkeit** vor. Seine Utopie hat aber zur Bedingung ihrer Möglichkeit den menschlichen Battle of sexes, ist als Reaktion auf sie ihr verhaftet. Houellebecqs Erfolg scheint zum großen Teil **ein Produkt seines Missfallens** zu sein, dass er als **Elefant im Porzellanladen** gesellschaftlicher **Tabubereiche** zu entfachen vermochte. Dass ein Autor in demokratischen Gefilden gesamtgesellschaftliche Debatten auszulösen vermag, die in **eine Art Konfessionskrieg** auszuarten drohen, wie das bei Houellebecq, der Fall ist, weist auf einen **Funktionswandel der Literatur** hin, die sich von der individuellen, auratischen Lesart zu einer **Massenkunst** gewandelt hat. Das Rätsel von seinem Erfolg macht das Ereignis Houellebecq aus, das von Entsetzen begleitet ist, denn er verkehrt das Gefühl männlichen Versagens angesichts emanzipierter Frauen in Stärke und stellt seine sexistische Wahrnehmung von Frauen aus. Kehrt das von Nietzsche als **Sklavenmoral** apostrophierte **Ressentiment** zurück? Gewinnt die moderne Männlichkeit im Zweifel ihrer depressiven Dekadenz ihr Cogito zurück?²⁶⁰

4.2.1.2. AdK ALS UNBEHAGEN IN DER POSTMODERNE

Wir möchten kurz auf die Studie von Thomas Hübener²⁶¹ zu AdK eingehen. Hübener versucht sich zunächst an einer **Charakterisierung der Hauptfigur** von AdK, dann an der **Zeitdiagnose** des Romans, welche er als **Unbehagen in der Postmoderne** näher bestimmt, bevor er eine Stilanalyse von AdK vornimmt.

Die **Faktizität der Hauptfigur** sieht er bestimmt durch Einsamkeit, Schmerz, Resignation und die Unerträglichkeit der Freiheit. Sie lebt **im Zeichen des Saturns**. Letzteren hat man im Barock als den Planeten angesehen, der einen **Einfluss auf das Temperament des Melancholikers** ausübt.²⁶² Die Temperamentenlehre bezieht sich auf eine viergliedrige Charaktertypenlehre, derzufolge es einen sanguinisch-leichtlebigen, einen phlegmatisch-trägen, einen cholerisch-jähzornigen und einen melancholisch-schweremütigen Charaktertyp gibt. Was früher als **melancholisch** klassifiziert worden ist, trägt heute die Bezeichnung der

²⁶⁰ Wir folgten bei dieser Wiedergabe von Reaktionen auf Houellebecq: Mirjam Schaub und ihrem Artikel in der Neuen Züricher Zeitung vom 23.10.99: *Die Feigheit des Affekts. Bei Houellebecq kommt ds Ressentiment wieder zu seinem Recht*. Auch abgedruckt in: Thomas Steinfeld (Hg.): *Das Phänomen Houellebecq*, Köln 2001.

²⁶¹ Hübener: *Maladien für Millionen*, a.a.0, S. 5 – 17. Maladien sind Volkskrankheiten.

²⁶² Siehe in diesem Zusammenhang: Benjamin, Walter: *Ursprung des Barocken Trauerspiels*, Kapitel: *Die Lehre des Saturn*, in: ders. *Gesammelte Schriften I.I.*, Frankfurt/M. 1974, S. 326 – 329.

Depression. Der Held von *AdK* macht kein Hehl daraus, dass er unter Depressionen leidet. Dabei tauchen **Widersprüche** auf, einerseits jammert er über sein Einsamkeitsleid, andererseits flieht er die Gesellschaft, einerseits stellt er sich als liebesunfähig dar, andererseits prangert er die Liebesunfähigkeit der Welt an. Sein **nietzscheanischer, nihilistischer Blick** verweigert ihm jede **Lebenslüge** und jeden existentiell notwendigen **Illusionismus**. Der Andere ist ihm egal, auch dessen Urteil, was ihn als narzistisch-perversen Charakter ausweisen könnte. Perversion wird hier in dem Sinne gebraucht, den Anderen nicht als Anderen zu akzeptieren bzw. ihn in Hinblick auf das eigene **Begehren** zu instrumentalisieren. Die Unerfüllbarkeit der **Ansprüche seines Ideal-Ichs** lässt den Narzissten eine Depression entwickeln, in der er sich den ‚**Tod**‘ seines **Über-Ichs** und Gewissens wünscht, das ihm alle Wünsche versagt, welcher symbolische Ausfall der verbietenden Instanz des Überichs dann in dem **Komplementärzustand der ‚Manie‘** dann gegeben ist.

Der Held von *AdK* ist durch **soziale Passivität** gekennzeichnet. Seine **Mediokrität**, das heißt, seine **Mittelmäßigkeit und Durchschnittlichkeit**, steht im Widerspruch zu seinem **Gefühl der Auserwähltheit**. Wird diese angezweifelt, kommt es zu Aggressivität und Selbstmitleid. Handelt es sich um die Schwächen und Unzulänglichkeiten der Anderen, kennt der Held von *AdK* demgegenüber kein Mitleid in seinen gnadenlosen Urteilen. Dennoch übt er zuweilen ‚*acte gradués*‘ (Gnadenerweise) in Anlehnung an Camus’ *Der Fremde*, der sich in seinem existenzialistisch-entwurfhaften **Mitleidsbezeugungen gegenüber dem Nächsten** seiner Indeterminiertheit, Selbstbestimmung und menschlichen **Freiheit in der existenzialen Situation** versichert und so über deren **Absurdität** triumphiert. Doch dieses schopenhauerische Mitleid mit der Kreatur schlägt beim Helden von *AdK* in eine Besessenheit um, die ihr Vorbild in keiner Geringeren als der **Lady Macbeth** hat. Wie diese stiftet er seinen Arbeitskollegen Tisserand zu dem **Mord an dem Liebespaar aus der Diskothek** an. Wie Lady Macbeth in Hinblick auf ihren Mann befürchtet der Ich-Erzähler von *AdK* für sich in seiner Stellung zur Welt, dass sein Elend daher rühre, dass er zu human und weich für einen (Königs)-Mord sei.²⁶³ Dass der Held von *AdK* aber bis zu diesem Stadium offener Mordlust gelangen konnte, musste er einen beträchtlichen **Teil seiner während der Sozialisation anerzogenen Hemmungen abbauen**. Dies verdankt er dem **Aneignungsprozess** seines materialistischen, deterministischen und positivistischen **Weltbild**, welches **Konzepte der Unmöglichkeit unfrei zu sein**, wie sie von den existentialistischen Philosophen Heidegger und Sartre entwickelt worden sind, mit biologistischen Konzepten von Claude Bernard verquickt. Das Verhältnis des Protagonisten zur **Natur** offenbart weitere Widersprüche, die sich an dem **Zynismus** der Welt, der neokynischen Sehnsucht des Erzählers nach animalischer **Reduktion**, dem altgriechisch-kynischem Doppelmoment von Lust und Entsagung in der Onanie und **Überbietungsstrategien** zynischer als die Welt zu sein festmachen lässt (siehe oben in

²⁶³ Siehe Hübener, a.a.O., S. 139f: Letzterer findet in einer Szene der *AdK* (a.a.O., S. 131) ein Zitat der Lady Macbeth aus dem 1. Akt der 5. Szene von Shakespeares Drama *Macbeth* wieder. Der Held der *AdK* antwortet auf die Frage eines Mannes, den er unvorsichtigerweise angerempelt hat, ob es ihm wohl nicht mehr ganz gut ginge, mit „»Der süße Honig menschlicher Zärtlichkeit ...«“. Lady Macbeth, die in besagtem Akt den Brief ihres Mannes mit der Botschaft, dass ihm zwei wichtige Herzogtümer übereignet worden sind, liest, kommentiert dies

in ihrem Selbstgespräch bzw. Innerem Monolog folgendermaßen: „Doch fürcht’ ich dein Gemüt; es ist zu voll von Milch der Menschenliebe, das Nächste zu erfassen.“ Gemeint ist, dass er zu viel Menschenliebe besitzen könnte, um fähig zu sein, den amtierenden König umzubringen und selbst König zu werden. Wir zitieren aus der Dorothea-Tieck-Übersetzung von Shakespeare, a.a.O. 643. Wir wollen damit andeuten, dass sich Houellebecq in einer literarischen **Tradition** versteht. Das heißt, dass er nicht jedwede Tradition ablehnt und auf Biegen oder Brechen dem modernen **Innovationsparadigma** Rechnung trägt, was seiner *Écriture* **postmoderne Züge** verleiht und darüber die **These einer neokonservativen Wende** bestätigt.

Zusammenhang mit Bon die moderne Rückbesinnung auf Sloterdijks *Kritik der zynischen Vernunft*). Darüberhinaus gibt es Parallelen der *AdK* zu Georg Büchners Novelle *Lenz*, die in der **Synchronie von Diskordanzen**, das heißt, der Gleichzeitigkeit von Nichtübereinstimmendem, der scheiternden mystischen Vereinigung (**„unio mystica“**), Jesus-Identifikationen, Anti-Meritokratismus (antiaufklärerische Theorien), Realismus, Autoaggression und Masochismus zu finden sind.

Den Helden der *AdK* haben wir in der Darstellung von Hübener ganz und gar nicht als ‚Mann ohne Eigenschaften‘, dafür aber umso mehr als Eigenschaften ohne Mann kennengelernt. Wir kommen nicht mehr umhin, sein Unbehagen in der Postmoderne festzustellen und uns die Frage nach den Pathologien der Epoche, in der er lebt und die ihn in seiner Geworfenheit und Faktizität hervorgebracht hat, zu stellen. Diese Epoche ist geprägt durch den **Kollaps der religiösen Sinnstiftung**, den fremden, fremdartigen, entfremdeten, entfremdenden, insgesamt verdrängten **Tod**, der **vermassten Individualität**, und der **sexuellen Marktwirtschaft**. Die *AdK* trägt **Spuren des religiösen Zerfalls**, sie weist auf den gesunkenen **Stellenwert des Religionsgutes in der Unternehmenskommunikation** hin, sie diskreditiert den religiösen **Ritus**, sie zeigt die spirituelle **Sehnsucht** des Ich-Erzählers und thematisiert über die Figur des Pfarrers Jean-Pierre Buvet, der ein Freund des Protagonisten ist, die **spirituelle Defizienz des Christentums**. In Hinblick auf den fremden, anonymen Tod thematisiert die *AdK* die Todesangst in der **Sehnsucht nach ewiger Jugend**, die **Tabuisierung des Todes** bei dessen gleichzeitiger Omnipräsenz, die Todesverdrängung, die Juvenilisationen (**Jugendlichkeitskult** der Gesellschaft), den Körper als Fremd-Körper. Die vermasste Individualität wird in der *AdK* aufgezeigt in der **Entwertung der Erfahrung** (wie das Walter Benjamin im ‚Tod des Erzählers‘ bzw. der Unmöglichkeit des Erzählens gegeben sieht; siehe unten) in der **Privatisierung des Beruflichen** und **Auslöschung des Privaten**, im **Konformismus** als Grundlage der Kommunikation, und in der Freiheit als mündend in der **Entropie**. *AdK* zeigt das Phänomen der sexuellen Marktwirtschaft als bedingt in den Grenzen des Marktmodells, in der Interdependenz der Systeme Sex und Geld, in der Sexualität als System narzisstischer Distinktion, wie an den Personen Gérard Leverrier, Françoise und François, dem **Mitspiel im sozialen Kontext als Verlierensbedingung**, sowie textuellen Aporien, die den **Thesenroman** den **Romanthesen** gegenüberstehen lassen, zu sehen ist. Der ‚Thesenroman‘ korrigiert die ‚Romanthesen‘ dahingehend, dass einzelne Beschreibungen und Ereignisse des Romans wie **inexplizite Thesen** zu verstehen sind, die den explizit gegebenen ‚Romanthesen‘ in Hinsicht auf die ‚Ausweitung der Kampfzone‘ von der ökonomischen Sphäre auf die der privaten teilweise widersprechen. „Diese im Krankenhaus zu Rouen begegnenden Eheleute nämlich sind weder altersbitter, noch des Neides und Hasses auf die verführerischen Jungen voll“.²⁶⁴

Als weiterer Punkt die Grundlagen des Phänomens der sexuellen Marktwirtschaft zu bestimmen, wird die **Ablehnung des Prinzips der Verführung** hervorgehoben. Wir ergänzen: die Verführung ist einer der Schlüsselbegriffe in der Theorie von **Baudrillard**. Für ihn sind die Medien **Simulakren**, die aber durch die **Kohärenz des Wirklichen** funktionieren. Sie bewirken zwar einen **Typus von Kommunikation** in der Moderne, der aber nichts mit den Strategien der Verführung zu tun hat, die in einer **duellhaften Beziehung** bestehen. „In der Kommunikation sind wir niemals in der Dualität, sondern vielmehr in einer simulierten Alterität. Wir sind eher in der Entfremdung und gerade nicht in der Verführung. Denn Verführung ist fatal, verhängnisvoll. Das Fatale in diesem Sinn ist eine katastrophische Form ..., nicht diese Akzeleration und Akkumulation der Medienwelt.“²⁶⁵ Die Ablehnung des

²⁶⁴ Hübener, a.a.O., S. 350.

²⁶⁵ Baudrillard, Jean: *Dabei wollen wir doch Mörder bleiben ...* in: *Baudrillard: Simulation und Verführung*, hg. von Bohn/Fuder, München, S. 218.

Prinzips der Verführung zeigt sich in einer **‚Beinahe-Liebe‘** des Protagonisten mit der Assistenzpsychologin, der Tatsache, dass ihm in Konsequenz seines Darwinismus der **Begriff einer genetischen Finalität** fehlt, dass ihm mit Pascal und Kierkegaard die **Langeweile** als Weg zum Göttlichen erscheint, er die **Liebesmetaphorik der Nacht** ablehnt, und es zu einer **textstrukturellen Oppositionalisierung** von Liebe und Verführung kommt. Zwar versucht sich der Ich-Erzähler von *AdK* den Verführungen jeglicher Art zu entziehen, sein Begehren durch **Medikamente**, Alkohol und Selbstbefriedigung abzuschwächen, aber sein Freund Tisserand sucht das Duell in der Verführung durch die Frauen, wozu ihm sein quälender **Status als ‚männliche Jungfrau‘** aufstachelt.

Paradoxerweise sind es bei Houellebecq die **Verlierer des Systems**, die durch ihre **Hässlichkeit** von der Natur, einer Art **Gottesgericht** im Sinne von Artaud, benachteiligten Akteure, Brigitte Bardot und Tisserand, die das Duell suchen und nicht zum **Opfer der Simulakren der Medienwelt** werden wollen, die ihr **Begehren vernichten. Mord und Selbstmord** werden so zum Ausweg vor der **Apokalypse der Medien**. Die Verführungstheorie von Baudrillard darf als einer der entscheidenden Zugänge zum Verständnis von Houellebecqs Werk angesehen werden, weil alle seine Helden sich gegen **die durch die Simulakren der Medien vermittelten Juvenilisierungen** auflehnen. Gleichzeitig sind sie aber schon Opfer von diesen, weil sie ihr Defizit und Handicap bereits akzeptiert haben und ihr Bestreben bloß eine Reaktion darauf ist.

Als letzter Punkt der **Grundlagenforschung der sexuellen Marktwirtschaft** wird durch Hübener auf ein Verschwinden der religiösen **Kategorie der Sündhaftigkeit** hingewiesen. In Hinblick auf die Philosophie von Georges Bataille erkennt Hübener diesen als eine Art **Kassandra**, die vor dem Untergang warnt, aber als verrückt geltend nicht ernst genommen wird. **Bataille sieht in einer angstfreien, ohne das Gefühl der Sünde erlebten Sexualität den Tod des Eros**. Sündhaftigkeit beginnt mit dem Sündenfall und des Wissens um die Geschlechterdifferenz. Es stellt sich also die Frage, inwieweit es in der sogenannten sexuellen Marktwirtschaft zu Suggestierungen der Inexistenz der Geschlechterdifferenz kommt.

Im dritten und letzten Teil seiner **Studie über die Volkskrankheiten**, die in der *AdK* zur Darstellung gebracht werden, geht Hübener auf den Stil ein. Er macht als erstes drei Tönhöhen des Romans aus, die der **narrativen Nüchternheit**, die der **arabesken Hysterie** im Geiste des Lautréamontschen Protagonisten der berühmt-berüchtigten *Gesänge des Maldoror* und die in einem **Stil der Wissenschaftlichkeit**.

Der zweite Punkt der Stilanalyse zielt auf die **Anwendung der rhetorischen Stilfigur des Litotes** in der *AdK*, das heißt, der Sparsamkeit und Zurückhaltung, wodurch eine Fokussierung des Banalen und eine Rhetorik des Deprimismus erzielt wird. Ähnliches behauptet Mecke, wenn er den Stil der *Elementarteilchen* als einen solchen der Indifferenz bestimmt, der sowenig ‚Zeichen der Literarizität‘ wie möglich geben will, um so zur Nivellierung von Hoher und Niedriger Kultur beizutragen (siehe unten Kapitel: MECKE: DER FALL HOUELLEBECQ: ZU FORMEN UND FUNKTIONEN DES LITERATURSKANDALS).

Als drittes Stilhauptmerkmal werden die **Tiervergleiche**, die **beschimpfungsartigen Charakterisierungen von Personen** durch den Erzähler, sowie die **Interjektionen** (Gefühlsbekundungen wie „ah, ah“ oder „ha, ha, ha!“) fokussiert.

Die Stimmen der Anderen nehmen den vierten Punkt ein. Besonders interessant ist Punkt fünf, der in der *AdK* einen **Interviewtranskriptionsstil** ausmacht. Letzteres dürfte Meckes **These von der Entliterarisierung** entgegenkommen, die die **Écriture romanesque** des hohen Stils dekonstruiert. Die **Konservierung des Flüchtigen** als **ephiphanisches Augenblickserlebnis**, welche von den **Zwängen der Lebenswelt** kurzzeitig enthebt, **Komik und Tragikomik**, die auf das Genre des aus einem folkloristischen **Chronotopos**

herstammenden **Schelmenromans** hinweisen, sowie das **Heranzoomen exemplarischer Alltagsszenen**, das auf die **Einbeziehung intermedialer Techniken** in die *Écriture* hinweist, beenden als sechster, siebter und achter Punkt die Stilanalyse.

4.2.1.3. ZUR NEUHEIT DER ROMANTHESEN VON *AdK*

Da der Slogan von der ‚Ausweitung der Kampfzone‘, gemeint ist die durch Houellebecqs Romanthesen in seinem gleichnamigen Roman beanstandete und beklagte Ausweitung der öffentlich-ökonomischen Sphäre auf die des privaten, bereits zu einem Gemeinplatz in Zeitungswesen und Fernsehen geworden ist, möchten wir auf die Ursprünge dieser Problematik hinweisen. Seit de Sade, von dem uns ein mehr als 200-jähriger zeitlicher Abstand trennt, kommt es zu einer **Subversion der autoritären Vaterinstanz**, die man als gleichbedeutend mit einer öffentlichen **Ordnung der Hierarchie**, Repression und Regulierung sehen kann und die den **Genuss** verbietet. Diese Subversion wird nicht zuletzt durch eine Instanz bewerkstelligt, die man den ‚obszönen Vater‘ nennen könnte, die in de Sadescher Manier zum **Genießen** aufruft durch den **Imperativ „Genieße!“**. Man spricht in diesem Zusammenhang von einer **zweiten Aufklärung**. Gerade de Sade ist es gewesen, der „die utilitaristische Logik der Instrumentalisierung auf die intimsten Sexualbeziehungen ausgedehnt hat. Sex ist nicht mehr ein auf den Privatbereich beschränktes, von der utilitaristischen Brutalität des Berufslebens ausgenommenes Phänomen, sondern muss sich selbst den utilitaristischen Regeln des gleichwertigen Tauschs unterordnen, die die „bürgerliche Gesellschaft“ (Hegel) strukturieren. Mit der sogenannten **Zweiten Modernisierung** ist die Einstellung, die bislang dem öffentlichen im Gegensatz zum privaten Leben vorbehalten war (Reflexivität, das Recht, über die eigene Lebensform zu entscheiden, statt sie als von der Tradition auferlegte zu akzeptieren usw.), auch in die **Intimsphäre der Sexualität** eingedrungen.“²⁶⁶

Die Sexualität wird somit zu einer durch Verträge vereinbarten wechselseitigen, ‚sadistischen‘ Ausbeutung. Genau das ist es, was Houellebecqs Ich-Erzähler in der *AdK* in etwas weinerlichem Ton einklagt. Dabei entgeht ihm nicht, dass die **Verdinglichung des Intimen**, das moderne autonome Subjekt unterwandert. Anstelle der überwundenen patriarchalischen ödipalen Strukturen treten **obszöne Formen der Dominanz und Unterwerfung**. Insofern unterstellt die Theorie eines unvollendeten Projektes der Postmoderne **latente ödipale Strukturen**, die nach postödipalen rufen, die ihrerseits aber die Identität und Integrität des Subjekts nicht mehr angemessen garantieren können. Wie gesagt, ist diese Problematik nicht gerade neu, so dass es umso mehr überrascht, dass man mit dieser Formel von der Ausweitung der Kampfzone in unserer Zeit einen Literaturskandal hervorrufen kann. Den Ursachen des Literaturskandals in diesem Zusammenhang ist Jochen Mecke in seinem Aufsatz: *Der Fall Houellebecq*²⁶⁷ nachgegangen (siehe unten).

4.2.2. ELEMENTARTEILCHEN (= EI)²⁶⁸

²⁶⁶ Zizek: *Liebe ...*, a.a.O., S. 183f

²⁶⁷ Mecke, Jochen : *Der Fall Houellebecq : Zu Formen und Funktionen eines Literaturskandals*, in: Eggeling, Segler-Meßner (Hg.): *Europäische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen*, Tübingen 2003, S. 194 – 217.

²⁶⁸ Houellebecq, Michel: *Elementarteilchen* Roman, Listverlag München 2002, 5. Auflage. T.d.O. : *Les particules élémentaires*, Flammarion 1998.

4.2.2.1. ENDE DER GROßEN ERZÄHLUNGEN UND FEIGHEIT DES AFFEKTS

Die Halbbrüder Michel und Bruno, Ende der 1950er geboren, sind Söhne von Janine. Janine verbringt ihr Leben mit Sexabenteuern und Selbstfindungsversuchen, kann keine emotionale Beziehung zu ihren Kindern aufbauen, Michel und Bruno werden getrennt von ihren Großmüttern aufgezogen, Bruno wird Lehrer, er ist sein Leben lang sexbesessen, hat aber meist keinen Erfolg bei den Frauen, Michel wirkt depressiv, ist ein bekannter Forscher der Molekularbiologie, zeigt in seinem Leben kaum Interesse an Sex und Frauen, Michel und Bruno sind grundverschieden, sie fühlen sich aber durch das Schicksal verbunden, welches darin besteht die einsamen, ungeliebten **Söhne einer egoistischen Mutter** zu sein. Mit 40 lernen beide **die Liebe** kennen. Das Glück aber dauert nicht lange. Bruno lernt Christiane kennen, die ebenso ‚sexaholic‘ ist wie er, d. h. ihre Konflikte auf den Sex ‚schiebt‘ im Sinne des psychoanalytischen Angstabwehrmechanismus der ‚Verschiebung‘. Christiane wird aufgrund einer Steißbeinnekrose gelähmt und nimmt sich das Leben. Bruno wird deshalb wahnsinnig. Bis zu seinem Tod ist er in einer Klinik. Michel tift seine Jugendliebe Annabelle wieder. Letztere erkrankt bald an Gebärmutterkrebs und begeht gleichfalls **Selbstmord**. Michel widmet sich nun ganz der Forschung. Er entwickelt eine Theorie, derzufolge eine **neue geschlechtslose und unsterbliche Menschenrasse**, die bisherige Menschheit ablösen soll. Diese Menschenrasse vermehrt sich durch **Klonen**. Sie besitzt keine Individualität mehr und kennt weder Alter noch Tod. Diese Utopie eines geschichtslosen Zustandes dürfte diese neue Menschenrasse mit Engeln vergleichbar werden zu lassen. Engel dürfen ja als Wesen charakterisiert werden, bei denen die sexuelle Differenz aufgehoben ist. Houellebecq setzt sich in *El* im allgemeinen mit naturwissenschaftlichen, künstlerischen, religiösen, philosophischen Fragen auseinander, im besonderen mit der Kopenhagener Deutung der Quantenphysik (vertritt die Auffassung des nicht-deterministischen Charakters von Naturvorgängen), der Biotechnologie, Aldous Huxleys *Schöner neuer Welt*, dem Positivismus von A. Comte und des Wiener Kreises, dem New Age (das erwähnte Esalen-Institut befindet sich in Big Sur und veranstaltet 500 Workshops pro Jahr, welche im Zeichen einer Gegen- und Weltkultur stehen), dem Wiener Aktionismus (in den 1960ern und 1970ern provokante Aktions-, Happening- und Fluxus-Kunst) und dem Satanismus auseinander. 2006 kommt die gleichnamige Verfilmung von Oskar Roehler in die Kinos, Februar in Deutschland, August in Frankreich, womit wir an dieser Stelle nur die Popularität des Romanes unter Beweis stellen wollen. Offenbar bietet sich *El* aufgrund seiner ‚filmischen Schreibweise‘ und dem ‚mediengeprägten Erzählen‘ einer Verfilmung an.²⁶⁹

Vorausschickend erwähnen möchten wir, dass die Debatte um den Roman *Ausweitung der Kampfzone* noch lange nicht beendet war, als mit dem Erscheinen von *El* sich die öffentliche Aufmerksamkeit auf diesen noch skandalträchtigeren Roman verlagerte. Wir halten dies für ein Indiz unserer Hypothese, dass sich der Chronotopos der Romane Michel Houellebecq weniger durch ein evolutionäres, denn durch ein metamorphotisches Modell erklären lässt, wie es Michael Bachtin für Formen der Zeitaneignung vom Antiken Roman bis zur Neuzeit herausgearbeitet hat. Die Kritik der *Ausweitung der Kampfzone* verwandelte bzw. ‚verschob‘ sich in die der *El*. Auch Figuren der Romane Houellebecqs zeichnen sich weniger durch einen **Mangel** aus, der sie zu einer persönlichen **Entwicklung**, wie wir eine solche aus den klassischen **Bildungsromanen** her kennen, veranlassen würde, als dass dieser Mangel durch eine **Komplementärfigur** nach außen projiziert und verlagert wird. Was dem einen fehlt, das hat der andere, bzw. was der eine nicht auslebt, lebt der andere aus. Dies trifft auf den Ich-Erzähler von *Ausweitung der Kampfzone* und seinem Arbeitskollegen Tisserand zu, auf

²⁶⁹ Wir folgten in dieser Kurzbeschreibung: [http://de.wikipedia.org/wiki/Elementarteilchen_\(Roman\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Elementarteilchen_(Roman)).

Michel und Bruno in *El*, auf Daniel 1 und Vincent, dem unehelichen Sohn des Propheten, in *Möglichkeit einer Insel*. Diese Sehnsucht nicht nach Vervollkommenheit durch sich selber, sondern Ganzheit, Einheit, und Vollständigkeit durch eine das Selbst ergänzende Person lässt auf ein **androgynes Ideal** schließen, welches nicht durch eine lineare, diachrone, evolutionistische, irreversible Zeit, sondern durch eine zyklische, synchrone, metamorphotische, **reversible Zeit** geprägt ist

Vor Beginn des 10. Kapitels des II. Teils ist noch ein Motto von Auguste Comte, dem Vater der Soziologie, aus dessen *Aufruf an die Konservativen* zu lesen. Es ist darin die Rede von „den geopfert Generationen“, welche in **Zeiten des Umbruchs** ein Recht haben sich gegen **Neuerungsschübe** zu wehren. Wir sehen in dieser Position eine Art ‚Verschwörungstheorie‘ gegeben, die die Konstruktion eines ‚Großen Anderen‘, den es normalerweise nicht gibt, impliziert. Man ist nicht weit davon entfernt, nach einem ‚neune Hitler‘ zu rufen. Diese Problematik dürfte heute wie damals den Mittelstand und die ‚Angestellten‘ (Kracauer) betreffen. In *Möglichkeit einer Insel* nennt sich Daniel 1 einen ‚Zarathustra der Mittelklasse‘. Houellebecq zeigt also Affinität zu Verschwörungstheorien, in denen sich die **Phantasmen der Mittelklasse** gegen **das Kantische Erhabene** und die **Zeitkulturen der Modernisierung** ausdrücken.

Mit derartigen Verschwörungstheorien versucht man aber auch **die aktuelle Krise des Erzählens**, das Motiv des Endes der großen Erzählungen zu überwinden. Nicht zuletzt ist diese Krise durch eine Kunst begründet, die die lacansche Kategorie eines ‚Großen Anderen‘ unterwandert. Ein großer Anderer, der wie ein Gott die Geschicke der Welt leiten und manipulieren könnte, existiert nicht.²⁷⁰ Die Restaurierung einer solchen Kategorie durch Verschwörungstheorien, wie sie Houellebecq gebraucht, darf eindeutig dem Neokonservatismus, Traditionalismus, einer Art Revisionismus (auch des Nouveau roman) zugerechnet werden. Dass Houellebecqs Figuren an der Rekonstruktion des Großen Anderen arbeiten, zeigen darüber hinaus die vielen **Psychosen und Selbstmorde**, deren Opfer sie werden. Wie oben im Zusammenhang mit der *AdK* ausgeführt, wird ‚man‘ wie Nietzsche großwahnsinnig oder nimmt sich das Leben, wenn der Versuch der Rückkehr des Großen Anderen scheitert. Houellebecqs Erzählen könnte so nicht als ein ‚Erzählen gegen den Tod‘ verstanden werden, sondern **motiviert durch das Verschwinden des Großen Anderen**. Dies würde insgesamt auch auf den ‚dreifachen Retour‘ zutreffen. Es wird mithilfe der narrativen Möglichkeiten eine Rückkehr des Großen Anderen, der den grundlegenden symbolischen **Mangel im Realen** aufheben könnte, angestrebt.²⁷¹

Nach dem Erscheinen der *El* ist Houellebecq von der New York Times als „die größte literarische Sensation Frankreichs seit 20 Jahren“ gefeiert worden. Die Frankfurter Allgemeine Zeitung bemerkt, dass mit besagtem Roman die nationale Literatur Frankreichs „wieder einen großen Namen, eine Affäre, eine Debatte“ und dass dieses „literarische Werk den gewohnten Blickwinkel auf das Menschenbild verschoben“²⁷² hätte. Das mit dem ‚großen Namen‘ dürfte sich auf den 68-er Slogan vom ‚Tod des Autoren‘ beziehen, der durch den großen Erfolg der *El* ad absurdum geführt worden sein dürfte. Dass die französische Literatur wieder ‚eine Affäre‘ hätte, könnte sich auf die Dreyfuß-Affäre (1894 – 1906) in Frankreich beziehen. In dieser ist der jüdische Militär Dreyfuß unschuldig verurteilt worden. Vor allem durch die Intervention von Emile Zola, mit dem Houellebecq aufgrund seiner realistischen Erzählweise häufig verglichen wird, gelang eine Rehabilitation von Dreyfuß. Zolas Schrift *J'accuse* (1898) hat die Wende in dem Prozess gebracht. Es ist das erste Mal, dass im

²⁷⁰ Siehe dazu: Žižek: *Liebe Deinen Nächsten? Nein, danke!*, a.a.O., S. 133: „DER GROSSE ANDERE EXISTIERT NICHT.“

²⁷¹ Siehe dazu: Žižek: a.a.O., S. 160f.

²⁷² Wir entnehmen die beiden Zitate der Paratextualität der Werbung aus Houellebecqs: *Plattform*, a.a.O.; S. 351.

Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes ein Schriftsteller entscheidend in die Politik eingreift und durch seine Autorität **die öffentliche Meinung** mobilisiert, um die **Errungenschaften der Französischen Revolution** samt ihren Menschenrechten und Demokratisierungstendenzen zu retten. Die durch einen Schriftsteller initiierte Debatte, die man heute als kommunikatives Handeln und Streitkultur zum Zweck der unautoritären **Konsensfindung** und somit als **Praktizierung von Erinnerungsräumen**, wie sie A. Assmann vorgeschlagen hat, verstehen würde, hat im Frankreich des Fin de siècle, also in einer **„Moderne der Jahrhundertwende“**, ganz besonders dazu beigetragen, gesamteuropäische, antisemitische Bewegungen einzudämmen, was letztlich Frankreich gegen nationalsozialistische Politisierung in den 20er und 30er Jahren des letzten Jahrhunderts immunisierte und eine Grundlage für die **Résistance** in den 1940ern geschaffen hat.

EL stellen ebenfalls wie ihr Vorbild *J'accuse* am Ende eines Jahrhunderts, in diesem Fall ein Jahrhundert später, was historische Wiederholungsstrukturen und „Revolutionen in Vergangenheitskostümen“ nahelegt, durch ihr Vermögen, eine **öffentliche Debatte** anzuregen, eine **Politisierung der Kunst** dar, die einer Ästhetisierung der Politik mitsamt ihrem Simulationscharakter entgegenwirkt.

Dass durch die *EL* eine **Verschiebung des „gewohnten Blickwinkels auf das Menschenbild“** geschehen ist, möchten wir dahingehend bestätigen, dass einer der „Aspekte des französischen Gegenwartsromans“, wie wir in gleichnamigen Kapitel oben angeführt haben, in einer **Akzentuierung des Blicks** besteht.

4.2.2.2. DAS RECHT AUF RESSENTIMENT (AM ²⁷³)

Bei Houellebecq kommt das **Ressentiment** wieder zu seinem Recht. Nach Nietzsche ist das Ressentiment als Rache-, Hass-, und Neidgefühl keine Aktion, sondern eine **Reaktion**, mit der sich die Sklaven und Schlechtweggekommenen an ihren Herren respektive den höheren und vornehmeren Naturen schadlos halten wollen, weshalb das Ressentiment als Symptom für eine ‚Sklavenmoral‘ gelten darf, wie sie das Christentum, der Kommunismus und der Anarchismus lehren. Die Zusammenfassung von M. Schaub ist nicht falsch, wir möchten ihre Ausführungen aber mit folgenden Originalzitaten aus Nietzsche differenzierend ergänzen: „[Der asketische Priester verteidigt seine] Herde, in welcher jener gefährlichste Spreng- und Explosivstoff, das **Ressentiment**, sich beständig häuft und häuft ... wollte man den Wert der priesterlichen Existenz in die kürzeste Formel fassen, so wäre geradewegs zu sagen: der Priester ist der **Richtungsveränderer** des Ressentiments. Jeder Leidende nämlich sucht instinktiv zu seinem Leid eine Ursache; genauer noch, einen Täter ... an dem er seine Affekte tötlich ... entladen kann: denn die Affektentladung ist der größte Erleichterungs-, nämlich **Betäubungsversuch** des Leidenden ... [Hierin liegt] die wirkliche physiologische Ursächlichkeit des Ressentiment, der Rache und ihrer Verwandten, zu finden, in einem Verlangen also nach **Betäubung von Schmerz durch Affekt**: ... [man will] einen quälenden, heimlichen, unerträglich werdenden Schmerz durch eine heftigere Emotion irgendwelcher Art **betäuben** und für den Augenblick wenigstens aus dem Bewusstsein schaffen, - dazu braucht man einen Affekt, einen möglichst wilden Affekt und, zu dessen Erregung, den ersten besten Vorwand. «Irgend jemand muss schuld daran sein, dass ich mich schlecht befinde» [Die Leidenden] durchwühlen die Eingeweide ihrer Vergangenheit und Gegenwart nach dunklen fragwürdigen Geschichten ... sie reißen die ältesten Wunden auf, sie verbluten sich an längst ausgeheilten Narben, sie machen Übeltäter aus Freund, Weib, Kind ... Aber sein Hirt, der asketische Priester, sagt zu ihm: «Recht so, mein Schaf! Irgendwer muss daran schuld sein:

²⁷³ Wir folgen Schaub, Mirjam: *Die Feigheit des Affekts*, in: Steinfeld, Thomas: *Das Phänomen Houellebecq*, Köln 2001, S. 33-54

aber du selbst bist dieser Irgend-Wer» ... Das ist kühn genug, falsch genug: aber eins ist damit wenigstens erreicht, damit ist, wie gesagt, die Richtung des Ressentiment – **verändert**.²⁷⁴

Letzteres Zitat vermag die unbewussten, latenten Handlungsabsichten der Houellebecqschen Helden, ihr Begehren, ihre Psychologie ziemlich gut zu beschreiben. In unseren Tagen ist häufig die Rede vom ‚Sozialneid‘. Mit einer solchen Metapher versucht man Ressentiments, die aus dem Gefälle von Armsein und Reichsein herrühren, zu unterdrücken. Houellebecq schämt sich nun seiner Schwächen nicht und durchbricht diesen mit psychologischer Verve ‚gesetzten Widerstand‘ seiner Empörung. Ein ‚Setzen von Widerständen‘ kann dadurch erzeugt werden, dass man durch irgendein Verhalten jemanden gegen sich aufbringt, ohne dass dieser in der Situation etwas dagegen tun, bzw. Hass, Wut, Ärger in irgendeiner Form äußern könnte. Derjenige muss dann so einiges ‚hinunterschlucken‘. Die Protagonisten der Romane Houellebecqs werden nicht selten bei ihrem Alkohol und Medikamentenkonsum geschildert.

4.2.2.3. ZUR LITERATURGESCHICHTLICHEN VERORTUNG VON *EP*²⁷⁵

Rita Schober kennzeichnet Houellebecqs Werke als ‚destruierenden Aktionismus‘. Musste noch in den 1950er Jahren Rimbaud gegen Kritiker verteidigt werden, weil er von Zerstörungen sprach, die allzu lange auf sich warten ließen, so ist mit Derrida die Dekonstruktion zum Konsens geworden, wobei man nicht vergessen sollte, dass bereits in Heideggers 1927 erschienenen Werk *Sein und Zeit* (2. Kapitel §§ 5 – 8) auf die Notwendigkeit der „Destruktion der Geschichte der Ontologie“ hingewiesen worden ist. Aufgrund des Innovationsparadigmas in der Moderne ist es nicht verwunderlich, dass eine neue literarische Generation erst einmal Tabula rasa mit den Gebilden der Großväter machen muss, um nicht zum Epigontum verdammt zu sein und etwas Eigenes an die Stelle der Vorgänger setzen zu können. Der ‚destruierende Aktionismus‘ von Houellebecq besteht aber nicht nur darin, eine Methode zu finden, pour ‚être absolument moderne‘ (Rimbaud) oder eine verschüttet gegangene Bedeutung zu entbergen, sondern die Baudrillardische Verführung wiederzufinden. Dabei scheint der Einsatz von Sadomasochismus, Snuff-Film, Obszönität, Exzess und Hyperprozess als Strategien die einzige Lösung zu sein, um **die in der Simulation endenden Codierungsprozesse von Sinn und Bedeutung** im Großen Potlatsch aufgehen zu lassen. Potlatsch ist eine Strategie nicht-kapitalistischer Kulturen, keine ‚ursprüngliche Akkumulation‘ als Grundlage und ‚Sündenfall‘ kapitalistischer Bereicherung und Ausbeutung der Arbeitskraft anderer zustande kommen zu lassen. Denn „wir leben in einem derart überfüllten Raum der Kommunikation, dass, wenn wir einmal wieder Leere produzieren könnten, es eine Chance gäbe, dass in diesem leeren Raum etwas Neues passiert. Etwas anderes, ein äußerstes Ereignis könnte wieder entstehen. Wir spüren, dass im heutigen Raum kein echtes Ereignis mehr vorkommen kann. Alles ist so überfüllt und die einzige Strategie wäre daher, dass Leere, die Abwesenheit hervorzubringen, gewissermaßen probalilistisch.“²⁷⁶ (Probabilismus bedeutet Wahrscheinlichkeit und ist eine scholastisch-jesuitische Entscheidungsfindungsmethode.) In diesem Sinne möchten wir Schobers Charakterisierung von Houellebecqs ‚destruierendem Aktionismus‘ verstehen.

²⁷⁴ Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*, III. 15. Die fettgedruckten Hervorhebungen stammen von unserer Seite.

²⁷⁵ Schober, Rita: *Auf dem Prüfstand: Zola-Houellebecq-Klemperer*, Berlin 2003, S. 155 – 302.

²⁷⁶ Baudrillard: *a.a.O.*, S. 230.

Für Schober scheint kein Zweifel darüber zu bestehen, dass das Buch *El* autobiographische Züge trägt, welche aber ‚aucune importance‘ hätten. Ihre Bestimmung des Romans setzt am **Nullpunkt der Geschichte** zweier Halbbrüder Michel und Bruno an. Diese zwei widerstreitende Charaktertypen, denen es in ihrer Bruderschaft weniger um **Konsens**, als um zur Kreativität beflügelnden **Dissens** geht, werden als ein extrovertierter Erotomane und ein introvertierter Wissenschaftler beschrieben und verweisen auf das literarische Muster der gespaltenen Persönlichkeit. Letztere als Motiv kennen wir seit Goethes *Faust*, welcher sagt: „Zwei Seelen wohnen ach in meiner Brust/die eine will sich von der andern trennen“, womit er das faustische Wesen beschreibt, das zwischen dem Motto „Gefühl ist alles, Name und Wort sind Schall und Rauch“ und dem Bestreben „Erkennen will ich was die Welt im Innersten zusammenhält“ hin- und hergerissen ist. Wir erinnern uns, dass Houellebecq mit der *Möglichkeit einer Insel* seinen ‚Faust‘, -gemeint ist in Hinblick auf die Klonproblematik allem Anschein nach aber *Faust II*, in dem auch ein Mensch im Labor hergestellt wird-, kreieren wollte, wodurch er sich selber als **in der Tradition kanonischer und klassischer Werke** stehend ausweist. Dies steht –oberflächlich betrachtet- dem Paradigma der ‚Tradition des Neuen‘ in der Moderne entgegen, durch das ‚les Modernes‘ in ihrer ‚Querelle avec les Anciens‘ deren Produkte als nicht mehr zeitgemäß völlig in Vergessenheit geraten lassen. Faust ist aber auch der Prototyp des Motivs des ‚verrückten Professors‘, wie wir ihn aus Arthur Conan Doyles Professor Challenger oder etwa Dürrenmatts *Physikern* her kennen; in denen unser Bild der Wissenschaft veranschaulicht und zur Diskussion gestellt wird. Eine bedeutende Rolle zur Ausprägung des Topos und Mythos von ‚Genie und Wahnsinn‘ spielt dabei die um 1800 sich ausdifferenzierende Psychiatrie. Wenn Deleuze/Guattari ihr zweibändiges Hauptwerk mit ‚Kapitalismus und Schizophrenie‘ untertiteln, bekommen wir noch von dieser Verwandtschaft –Kapitalismus-Wissenschaft-Schizophrenie- zu spüren. Für Schober entspricht die binäre Anlage der Hauptfiguren dem Komplementaritätsprinzip als Grundstruktur des Romans.

Die Erzähltechnik der *El* verwendet das **Traditionsmuster der Rahmenerzählung** mit Prolog und Epilog, das vorgibt, der Autor oder Erzähler, die wir normalerweise in der Narratologie nicht als identisch annehmen, benutze eine authentische, hinterlassene oder gefundene Darstellung des Lebens einer der im Roman vorkommenden Figuren, das auf dem alten Beglaubigungsritual **‚relata refero‘** beruht. Letztere Terminologie bedeutet, dass der Erzähler nur Berichtetes vom Hörensagen wiedergibt, ohne die Wahrheit zu verbürgen. Houellebecqs Rahmenerzähler ist ein Vertreter der neuen posthumanen Spezies, wie er sich aber erst in Kapitel 7 des Dritten Teils: *Emotionale Unbegrenztheit* von *El* zu erkennen gibt (siehe oben). Erst am Schluss wird uns also klar, dass im Prolog bereits die **Gesellschaftsutopie** des Epilogs eingeführt gewesen ist. In dieser Rahmenerzählung durchkreuzen sich **zwei Perspektiven**: für den **Rahmenerzähler** ist die berichtete Geschichte **aus der Sicht des Jahres 2079** überwundene Vergangenheit, die zwar nicht strikte Authentizität und Wahrheit, wohl aber durch das Wirken der **Mémoire die Kohärenz eines determinierten Ablaufs** für sich in Anspruch nehmen kann.

Der Bericht über die Realisierung der Utopie wird als „historisch belegt“ (*El*, a.a.O, S. 383) deklariert. Für den Leser erscheint die **erzählte Geschichte realitätsreferentiell auf die eigene Gegenwart beziehbar**, wegen der eingesetzten **narrativen Beglaubigungsstrategien**. Wir erinnern uns in diesem Zusammenhang der freudschen, traumdeuterischen Kategorie des ‚Traumes im Traum‘, welcher **Realitätsnähe** suggerieren soll. Im Zeitalter der Simulation, in der die Medien eine **Hyperrealität jenseits von Traum und Wirklichkeit, Täuschung und Nichttäuschung**, erzeugen, scheint uns dieser Retour au réel im Zeichen der schizoiden Rekonstruktion des Realitätsprinzips zu stehen. Er darf weniger als Illusion, Fiktion und Repräsentation von Wirklichkeit, sondern muss vielmehr als **Produktion und Gebrauch des Simulakrums** verstanden werden. Als Produkt einer Simulation ist das Simulakrum eine

Kopie ohne Original. Seine Referenz auf ein reales Vorbild ist nur noch simuliert. Es erzeugt Werte nicht mehr durch Setzung, Übereinkunft oder einer transzendenten Instanz, welche als erster Erzeuger sie legitimieren könnte, sondern allein aufgrund sich von selbst ergebender **Strukturgesetze**, welche sich einer Art *Volonté général* oder *Volonté de tous* bzw. der Herrschaft der Bilder verdanken. Inwieweit bei Houellebecq von Rousseauismus gesprochen werden könnte, möchten wir nur als Frage andeuten. Das Simulakrum stellt eine Repräsentation bzw. einen **Artefakt ohne Substanz und Zweck** dar. Die Ideale, die es erzeugt, versuchen mit Hilfe von Modellen und Codes **Realitätseffekte** zu simulieren und operationalisierbar zu machen. Das Simulakrum ist der **Inbegriff der Digitalisierung**. Es ist die Chiffre für die Medienwelt, in der **Authentizität künstlich hergestellt** wird, wobei Opposition und Ideologiekritik sich überlebt haben. Die Unterscheidungen von wahr und falsch, sowie Sein und Schein sind **implodiert**, zwischen den fraktalisierten Objekten des symbolischen Tausches verschwunden. Bei der Simulierung des Simulakrums wird die Ironie vom Beobachter auf die Seite des Referenz simulierenden Objektes (Konsumobjekt, -zwang, -welt bzw. Fetischcharakter der Ware) als dem **Garanten von Realität** geschoben und erhält eine eigene Logik, die die Ordnungswut und Gegenwärtigkeit der Simulation untergräbt.²⁷⁷

Houellebecqs und Beigbeders **Konsumkritik** werden so zu einer **Kritik der Simulation**. Der Bericht des Epilogs erscheint durch die **Zeitverschiebung** zwangsläufig als **Utopie**. Die Geschichte wird ausgeführt in drei Teilen: dem ersten und zweiten Teil: Jugend und Mannesalter der Hauptfiguren bis zum Tod der Mutter, was ca. 4/5 der Handlung einnimmt und dem dritten Teil, in dem Michels Leben und wissenschaftliche Laufbahn beschrieben wird, was gut 1/5 der Handlung einnimmt.

Der erste Teil hat den Titel: *Das verlorene Reich* (meint die Jugend als die einzige glückliche Zeit des Bruderpaares Bruno und Michel.) Der zweite Teil hat den Titel: *Die seltsamen Augenblicke*. Der dritte Teil hat den Titel: *Emotionale Unbegrenztheit*. Wie in einer **wissenschaftlichen Abhandlung** wird **Gegenstand, Ort und Zeit** genannt. Auffallend ist der **Protokollstil**. Die eigentliche Geschichte beginnt mit der Angabe des Datums: **1.7.1998**. Diese **Kalendarisierung und Beschwörung der Zeit des Kollektiven Gedächtnisses** sehen wir als weitere Mittel **Referentialität und Realität** zu simulieren. Bruno ist Sexaholic und versucht seine Vergangenheit aufzuarbeiten, das heißt, auf der Suche nach der verlorenen Zeit das **Realität und Referenz verbürgende Urtrauma** zu erinnern, wiederholen und durcharbeiten. Seine Sexbeziehung Christiane nimmt sich das Leben. Er begibt sich in die Psychiatrie. In Michels Augen hat Bruno sein Leben vertan. Michels Leben verläuft im Zeichen des Supermarkts ohne Freundschaften und emotionale Bindungen, undramatisch. Seine Jugendliebe erkrankt an Gebärmutterkrebs und nimmt sich das Leben. Der in Houellebecqs Werk häufig geschehende **Selbstmord** lesen wir als weiteres Mittel **das in den Simulakren implodierte Realitätsprinzip** zurückzugewinnen. Analog dürfen die **Darstellungen realer Kastration** gelesen werden (siehe unten in der *MeI*). Innerhalb eines Traums erscheint „das Reale in Gestalt des Traums im Traum“.²⁷⁸ Eine reale Kastration sehen wir als Verstärkung der ‚symbolischen Kastration‘ und somit als Verstärkung des Realitätsprinzips. Michel geht 1999 (der Roman *El* ist 1998 veröffentlicht worden) in ein Forschungsinstitut nach Irland. 2009 **verschwindet** er nach Veröffentlichung seiner Forschungen. Man nimmt an, er sei ins Meer gegangen, wie in einem vorherigen **Traum** von Michel angedeutet wird.

In diesem wird das **Komplementaritätsprinzip** auf die Doppelgestalt des Individuums Michel –unscheinbarer Jedermann und bahnbrechender Forscher-, auf die alternierende Verlaufsform menschlicher Geschichte (Krieg-Frieden-Krieg) und auf die Raum-Zeit-

²⁷⁷ Wir folgen hier den Ausführungen zum Begriff des ‚Simulakrums‘ in: *Metzler-Literatur-Lexikon*, 3. Auflage, 2004.

²⁷⁸ Žižek, Slavoj: *Der zweite Tod der Oper*, Berlin 2008, S. 179.

Beziehung angewandt. Der Traum als **Wunscherfüllung** und Gegenteil des Realitätsprinzips wird zur Aufhebung der gespaltenen Persönlichkeit des ‚verrückten Professors‘, der die Menschheit durch seinen geklonten ‚Golem‘ ersetzt und zum **Urvater einer ewigen Generation** wird.

Psychiatrische Kliniken, Selbstmorde, Beerdigungen und Friedhöfe, gescheiterte Existenzen in den Romanen von Houellebecq rufen die **Zensur der öffentlichen Meinung** auf den Plan, welche als Antwort auf seine Anamnese die psychopathologische Kulturdiagnose *Le déprimisme, une nouvelle génération littéraire*²⁷⁹ hat. Wir übersetzen: ‚eine der Deprimiertheit frönende, neue Generation von Literaten‘. Deprimiertsein, bedeutet niedergeschlagen, zu Tode betrübt, melancholisch sein. Deprimiert ist die schwächere Version von depressiv. Im Deutschen gibt es kein adäquates Wort für ‚déprimisme‘, was man am ehesten noch mit Deprimiertheit übersetzen könnte und etwas holperig klingt. Die Verstärkung von Deprimiertheit wäre Depression, was eine Art Geisteskrankheit bzw. eine Psychose darstellt. Man errät leicht, dass man es mit den Neuen Deprimierten in Frankreich mit einer Art Borderline-Syndrom zu tun hat, indem man an der Grenze zwischen

Genie und Wahnsinn sich aufhält, zwischen manischen Zu-Himmel-hoch-jauchzen und depressiven Zu-Tode-betrübt-sein zylisch abwechselt. Deprimiertheit ist das modernere Wort für **Traurigkeit und Pessimismus aufgrund von Sinnlosigkeit**. Seit Gott tot ist, hat das Leben des Menschen keinen Sinn mehr, das **Zeitalter des Nihilismus** ist angebrochen, wie Nietzsche ankündigt. Houellebecqs ‚Schrei‘ nach **Halt in der Haltlosigkeit**, darf in einer Lesart als Versuch verstanden werden, den seit Nietzsche wie ein Damoklesschwert über dem europäischen Menschen hängenden Nihilismus zu überwinden. Die Différence zur Normalität akzeptierter Wirklichkeit brachte Houellebecq neben weiteren Empörungen auch die Verurteilung des Romans als **Porno-misère** ein, was deutlich macht, dass unter der Handlungsebene eine 2. Ebene der Gesellschaftsanalyse zu finden ist.

Houellebecq interpretiert die Lebensläufe seiner Figuren als **Beispiele der Wellenbewegung der Zeitverhältnisse**. Sie sind ‚Kinder ihrer Zeit‘, verfügen über eine Vergangenheit, in die sie hineingeworfen worden sind (Heideggers Begriff der ‚Geworfenheit‘), die ihr Denken und Handeln determiniert und mit der sie sich, um ihre **Eigentlichkeit** nicht aus den Augen zu verlieren, auseinandersetzen. Dass der **Zeitgeist** Veränderungen unterworfen ist, dürfte klar sein, weshalb der Vorwurf der Porno-Misere wenig sagt. Der Hang zur Pornographie und Obszönität bei Bruno in den *El* muss vielmehr als Ausweg aus seiner **Double-Bind-Situation** als Ehemann gesehen werden. Darüber hinaus wird durch die **Darstellung des sexuellen Dispositivs** der beiden Helden, die Frage nach dem Zusammenhang ihrer Sexualität (Körper) und ihrer charakterlichen Wahrheit (Seele) gestellt, was die **Macht der Disziplinargesellschaften** zu entbergen vermag. Es ließe sich noch eine **zweite Lesart** der Porno-Misere anfügen, indem man die sich ins Obszöne und in die Pornographie flüchtende Literatur als **Widerstand von Körperlichkeit** ansieht. Dabei ist diese Körperlichkeit im Sinne von Foucault als psychischer Apparat anzusehen, der sich der **Vorherrschaft der schönen Seele mit ihren kunstkritischen Imperativen** nach misereloser literarischer Darstellung widersetzt. Offenbar scheinen die durch ‚Houellebecq und Co.‘ verschreckten Autoren, die in ihrer kategorienarmen, kunstrichterlichen Not, **das Gespenst von illegaler Pornographie**, marxistischer Verelendung der Philosophie und psychopathologischen Deprimiertheiten umgehen lassen, noch in scholastischen Kontexten befangen zu sein, wo man den Körper und die **Sexualität als Gefängnis der Seele** verstand. Seit Foucault dürfte man nicht mehr umhin kommen, die Umkehrung dieses asketischen Common-sense ins Auge

²⁷⁹ *Le Figaro Littéraire* vom 15.10.1998: *Le déprimisme, une nouvelle génération littéraire*.

zu fassen, nämlich dass in den modernen Disziplingesellschaften die **Seele als Gefängnis des Körpers** fungiert, in dem Sinne, dass der Körper durch eine Art präsubjektiven, psychischen Apparat determiniert ist.²⁸⁰ Der o. g. Protokollstil bzw. **Interviewtranskriptionsstil** (siehe Hübener) scheint uns in ebendiese Richtung zu gehen, dass dadurch die Form der oralen Körperlichkeit ins Spiel gebracht wird.

Laut Schober diagnostiziert Houellebecq den **Niedergang des Humanum**, stellt die Frage nach dem **Ausweg**, beantwortet sie mit einer utopischen **Vision**. Die unterschiedlichen Lebenswege der Brüder erhalten auf dieser Ebene ihre **Komplementarität**. Michel löst mit seiner Utopie die Lebensprobleme von Bruno. Bruno liefert ihm Anschauungsmaterial.

Wir möchten an dieser Stelle auf ein sehr interessantes Phänomen hinweisen, das womöglich sogar im Zusammenhang mit einem tiefer greifenden Feminismus steht und die paradoxe Anziehungskraft, die Houellebecq auf Feministinnen auszuüben imstande ist, enträtseln könnte. Es handelt sich um das von Žižek beschriebene Phänomen des ‚komplementären binären Signifikanten‘.²⁸¹ Zunächst wäre der **Stellenwert des ‚Ewig-Weiblichen‘** bei Houellebecq im Vergleich zu Goethe oder Wagner etwa zu problematisieren. Allem Anschein nach begrüßt er das ‚Ewig-Weibliche‘ nicht. Somit findet keine Verwerfung der **ursprünglichen Verdrängung binärer Signifikanten** (männlich/weiblich) statt, und somit auch keine **vorgetäuschte Rückkehr einer vormodernen mythischen Welt**, in der der binäre Signifikant offensichtlich wäre. Eine Konzeption dieser vormodernen Welt besteht darin, dass man annimmt, die binären Signifikanten Yin und Yang, die Prinzipien des Männlichen und des Weiblichen befänden sich im **Gleichgewicht**. Gibt es in dieser Welt die beiden Prinzipien, so herrscht in der Moderne **das Eine**. Das **verdrängte Andere**, der komplementierende binäre Signifikant, ist in dieser Welt **erst in zweiter Linie** wiederzufinden, es gehört nicht dem **Herrensignifikanten** (S 1) an, sondern muss in den Reihen von S 2 gesucht werden. Statt dem Signifikantenpaar S 1 – S 2 in der vormodernen Welt sind die beiden Prinzipien männlich und weiblich in der Moderne **nicht gleichberechtigt auf einer Ebene**. Wir haben eine **Asymmetrie** der beiden Ebenen. Das Eine steht einer Reihe der anderen (Teile) gegenüber, in der das vom Einen (dem männlichen Prinzip) verdrängte Andere (das weibliche Prinzip) zu suchen ist. Das moderne Subjekt (S schräg durchgestrichen bzw. gebarrt) ist **ohne diese Unterdrückung des Anderen nicht erklärbar**. Von daher macht es wenig Sinn einen ‚Signifikanten der Frau‘ dem männlichen, phallischen Signifikanten (dem Herrensignifikanten S 1) gegenüberzustellen. In diesem Zusammenhang dürfte auch die Formel ‚Mann ohne Eigenschaften‘ interessant werden. Der **Mangel** des binären Signifikanten (S schräg durchgestrichen) ist es, der die S 2-Reihe für S 1 repräsentiert.

Bruno mit seinen Mangelzuständen des binären Signifikanten repräsentiert also die (weibliche) S 2-Reihe für den Einen, sich selbst genügsamen, Wissenschaftler Michel (S 1). Von daher ist über Michel als Subjekt nur über Bruno zu erfahren. Wie der Knecht für den Herren (in der hegelschen Konzeption), so repräsentiert Bruno für Michel dessen Wahrheit. Die Frage ist nun, inwieweit Houellebecq mit seinen sich binär ergänzenden Männerpaaren (die Gebrüder Bruno und Michel in *EL* oder der Ich-Erzähler und Tisserand in *AdK*) eine solche **Verwerfung der Verdrängung des Gleichgewichts von Meistersignifikanten (S1) und des Signifikanten des weiblichen Prinzips (S 2)** vornimmt (erste Lesart). Damit würde ihm eine **Rückkehr in die vormoderne, mythische Welt** (es ist ja nicht selten von Mythos in Zusammenhang mit Houellebecq die Rede; siehe unten Asholt) gelingen, in der es das moderne, binäre, gebarrte, Subjekt (S schräg durchgestrichen) mit seinem **Mangel von Ganzheitlichkeit** nicht mehr gibt.

²⁸⁰ Siehe: Žižek: *Liebe ...* a.a.O., S. 32.

²⁸¹ Siehe: Žižek: *Der zweite Tod der Oper*, a.a.O., S. 65, Anmerkung.

Die zweite Lesart wäre, dass Houellebecq das Weibliche zwar offen negiert, dass er aber über seine männlichen Komplementärfiguren dennoch eine Verteilung des Einen (S 1; in unserem Falle wäre das der männliche über den Dingen stehende Forscher und Meistersignifikant Michel) und des durch seine Bürde verdrängten anderen, weiblichen Prinzips in der Reihe von S 2 (hier Bruno als der psychotische und kastrierte Mann und Writer) vornimmt. Was Michel (S 1) also fehlt in seinem Subjektsein (S schräg durchgestrichen) ist bei Bruno zu suchen. Bruno übernimmt gewissermassen den Signifikanten der Frau und rettet damit **das moderne Subjekt im Werk von Houellebecq**. Dies wäre die zweite Lesart.

Es gibt aber noch eine dritte Lesart, die eine Synthese aus erster Lesart und zweiter wäre. Es kommt zu einer **Verwerfung der Verdrängung der binären Signifikanten**, indem Michel und Bruno als **Komplementärfiguren** einander gegenüberstehen, gleichzeitig wird aber durch die Tatsache, dass Bruno ein Mann ist, sein weiblicher Aspekt wieder verdrängt (dritte Lesart). Das verworfene Weibliche, **Houellebecqs Misogynie**, kehrt in den männlichen Komplementärfiguren (Bruno; Tisserand) zurück, ist in ihnen aufgehoben. Da ist es aber weniger schwierig zu entdecken.

Das Neue an unserem Autor ist nicht zuletzt, dass er durch die narrativen Mittel eine **Gesellschaftsanalyse der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts** leistet, die gegenüber der Erhabenheit und Komplexität unserer Lebenswelt **regulative Ideen** entwickelt, die sich nicht **esoterisch** an den Spezialisten wenden, sondern vom gut informierten Bürger und sogar vom **Mann auf der Straße** nachvollzogen werden können. Dies bewirkt **Demokratisierung** – eine Art episches Theater-, wird zu einer Gretchenfrage an die Adresse des Akademismus und nicht selten durch das **Argument des Populismus** bekämpft. Der **Roman als Gattung** ist nicht verpflichtet einem **Metadiskurs** Rede und Antwort zu stehen im Hinblick auf die Wahrheit und Falschheit seiner Inhalte. Ähnlich wie im Falle des Anderen gibt es ‚keinen Anderen des Anderen‘, es handelt sich nicht um ‚transzendente Signifikanten‘ (Lacan). Von daher kann der Roman gewissermaßen ‚machen, was er will‘ (Anything goes!). Laut Schober erklärt Houellebecq das Leben des Erotomanen Bruno mit Freud durch eine zerstörte Mutterbeziehung, die voyeurhafte Inzestszene und das erste erfolglose Liebeserlebnis. Wir möchten anmerken, dass wir in den vier Romanen keine Anspielung auf Freud haben finden können. Offenbar fürchtet Houellebecq Freud und die Psychoanalyse, weil sie sein Phantasma, das unentbehrlich für seine Kreativität ist, zerstören könnten. Der Ich-Erzähler von *AdK* schimpft auf die Psychoanalyse und Lacan, nicht zuletzt, weil seine Lebensgefährdin Véronique sich im Zuge ihrer Fortschritte in ihrer Psychoanalyse von ihm trennt.

Laut Schober kommt es in *El* (a.a.O, S. 221) zu einer Frage nach den gesellschaftlichen Gründen des ‚Unbehagens in der Kultur‘, in welcher Passage **Romantheorie, poetologisches Konzept, und Anleihen aus dem Diskurs der modernen Naturwissenschaften** verhandelt werden. Illusionszerstörende und schockierende Wirkung werde dadurch hervorgerufen. Brunos **Lebensmisere** resultiere aus einer historischen Bewegung, die in den Nachkriegsjahren in der anwachsenden bürgerlichen Mittelschicht durch die Übernahme des American way of life zu einer Labilisierung der Werte in Hinblick auf Ehe, Familie, und Liebe geführt hat. Dieser Niedergangsprozess dauere an.

An dieser Stelle hätten wir auch einen Anknüpfungspunkt an das **Phänomen der McDonaldisierung** (Ritzer), demgemäß unter anderem gefragt wird, warum gerade amerikanische Waren andere auf dem Weltmarkt verdrängen.

Der Slogan ‚Apokalypse now‘ darf als Beschreibungskategorie für Houellebecqs Oeuvre dienen, nicht zuletzt wegen den dargestellten Menschheitsdämmerungen in *El* und *MeI* (siehe unten), und weist uns unter formalen Gesichtspunkten auch auf die innige Verwandtschaft,

welche Kermode in seinem *Sense of Ending* erwiesen hat (siehe unten), von (konventioneller) Erzählung und apokalyptischem Modell hin. Sehr schön bemerkt Schober, dass das ausgebliebene Happy End der Love-Story in die Utopie des Posthumanismus hinein verlagert wird. Die märchenhaften Züge sind dabei nicht zu übersehen.

Wir möchten folgendes ergänzen. Stellt der Roman das Mögliche als wirklich dar, so das Märchen das Unmögliche als wirklich. Der Versuch die Gegensätze Roman und Märchen zu versöhnen und so das absolute Buch zu kreieren, scheiterte bereits in der Romantik (siehe unten im Zusammenhang mit Beigbeder). Mit dem in *El* eingetretenen ‚kommunistischen‘ **Zustand des Posthumanismus** muss kein Mensch mehr Romane schreiben, um den mit Adam und Eva begonnenen Sündenfall bzw. die Geschlechterdifferenz zu sublimieren.

Der Autor sublimiert durch seinen Roman, dass die Beziehung zwischen den Geschlechtern nicht existiert (Lacan). Gleichzeitig beschreibt er aber einen Zustand der Menschheit, in dem es keiner solchen Sublimierung mehr bedarf. Der geklonte Bruno wird keine Probleme mit Frauen mehr haben. Dadurch macht sich das Schreiben und Sublimieren des unvollkommenen Zustandes, das der Roman *El* bis dahin gewesen ist, überflüssig. Der erreichte **Nirvanazustand** der Menschheit macht die sublimatorischen Anstrengungen von Michel und Bruno hinfällig. In Hinblick darauf stellt sich die Frage, ob Houellebecqs Romanprojekte wie „Ödipus ... ein Lauf zum Tode“²⁸² sind.

An dieser Stelle möchten wir auf die folgende Paradoxie hinweisen. Michels sublimatorischen Anstrengungen erzeugen den geklonten glücklichen Menschen, sind also männlich erfolgreich und triumphierend. Das Wissen um Brunos schriftstellerische, sublimatorische Erfahrungen bedarf aber bald kein geklonter Mensch mehr. Triumphiert der Meistersignifikant Michel (S1) als Wissenschaftler und somit das Eine, unterliegt der das weibliche Prinzip verkörpernde Bruno (S2) als Schriftsteller und wird so in das Unwesentliche verdrängt. Dadurch bleibt das moderne Subjekt, das auf der Verdrängung des Gleichgewichts der binären Signifikanten (S1 – S2) beruht, bestehen. Der Mangel des binären Signifikanten, das moderne Subjekt (S schräg durchgestrichen), bleibt bestehen. Zum einen beschreibt *El* die **Aufhebung der Ordnung unserer modernen Welt**, zum anderen bestätigt es dadurch aber unsere Ordnung, die des modernen Subjektes, die sich im Triumph des Herrensignifikanten (S 1) und in der Verdrängung des weiblichen Signifikanten (S 2) bestimmt. Es dürfte leicht einzusehen sein, dass dadurch *El* zu einer Wiederherstellung der ‚rechtmäßigen‘ Ordnung der Dinge bzw. der ‚symbolischen Ordnung‘ in einem lacanschen Sinne wird. Dass dazu ähnlich wie in Goethes *Werther* ein paar Selbstmorde, und sonstige Ungeheuerlichkeiten nötig sind, verblüfft erst einmal nicht sonderlich, handelt es sich doch nur um Literatur bzw. um das Phantasma. Auf der anderen Seite wäre nach dem Begehren zu fragen, welches das Begehren seiner Romanhelden in den Tod schreibt, wo es auf immer unerfüllt bleibt?

4.2.3. MÖGLICHKEIT EINER INSEL (= *MeI*)

4.2.3.1. INHALT UND AUFBAU (AM ²⁸³)

Die *MeI* ist ein Science-fiction-Roman (2005). Die Handlung spielt auf zwei Zeitebenen, im 20./21. Jahrhundert (Ich-Erzähler ist Daniel 1 = D1) und etwa 2000 Jahre später (Ich-Erzähler

²⁸² Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, a.a.O., S. 465: „Deshalb sprachen wir von einer ödipal-narzisstischen Maschine, an deren Ende das Ich [in Houellebecqs Büchern wird es die ganze Menschheit sein] auf seinen eigenen Tod stößt, gleichsam der Nullterm einer reinen Aufhebung, der von Beginn an den ödipalisierten Wunsch heimsuchte und nun am Ende als Thanatos [Todestrieb] identifiziert wird. 4, 3, 2, 1, 0: Ödipus ist ein Lauf zum Tode.“ Inwieweit die Helden Houellebecqs als ‚ödipal-narzisstische‘ Charaktere eingestuft werden könnten, möchten wir einstweilen dahingestellt sein lassen.

²⁸³ Houellebecq: *MeI*, a.a.O.

ist zuerst Daniel 24 = D 24, später Daniel 25 = D 25). In der 1. Zeitebene beschreibt D 1 wie er zum Star wird. Zwei Frauen spielen in seinem Leben eine Rolle, zunächst Isabelle (Ehefrau), dann Esther, eine Schauspielerin und 25 Jahre jünger als er. D 1 bleibt allein und verlassen zurück. Sein einziger treuer Begleiter ist der Hund Fox. Der Ich-Erzähler sucht bis zum Schluss Liebe. In der 2. Zeitebene stellen D 24/25 Betrachtungen über D 1 an. D 25 entschließt sich am Ende des Romans aus einem ereignislosen Leben auszubrechen. Er macht sich mit seinem Hund auf die Suche nach einer Insel, auf der vielleicht noch ein erfülltes Leben möglich ist.

Die **erste Zeitebene** stellt die Jetztzeit dar. Daniel 1 führt ein Leben in großem Wohlstand, er findet aber die Liebe weder bei Isabell, noch bei Esther. D 1 kommt mit der **Sekte** der Elohimiten in Kontakt. Auf Lanzarote haben diese ein Zentrum, in dem sie **künstliche Replikation von Menschen** betreiben. D 1 schließt sich ihnen an. Der Führer der Sekte, **„der Prophet“** genannt, wird getötet, sein unehelicher Sohn Vincent tritt an dessen Stelle. Es heißt, dass der Prophet erfolgreich **geklont** worden und Vincent dessen Replikat sei. Der PR-Coup gelingt. PR ist die Abkürzung für Public Relations, was mit Öffentlichkeitsarbeit übersetzt wird. Ein PR-Coup ist ein **mediales Täuschungsmanöver**. D 1 als **Mitwisser des Betrugs und eines Mordes** ist nun fest an die Sekte gebunden.

Die **zweite Zeitebene** erstreckt sich in die **Zukunft**. Es ist ungefähr **2000 Jahre später**. Die Erde ist klimatisch und geologisch stark verändert worden. Die Meere sind verschwunden. Die Nachfolger von D 1 stellen Betrachtungen über sein Leben an und beschreiben wie **unbeteiligte Beobachter** ihre Welt. In der konventionellen Erzählung erzählt meist ein auktorialer Erzähler aus der Perspektive eines der Zeit enthobenen, unbeteiligten Beobachters.

Die Menschen sind fast ausgestorben, weil sie unfähig sind, sich zu lieben. Sie reproduzieren sich nicht mehr. Liebe und sexuelle Reproduktion gilt gleich. Die übriggebliebenen Menschen sind auf den vorgeschichtlichen, kulturellen **Zustand von Wilden** herabgesunken und leben in den **Ruinen des 21. Jahrhunderts**. Autositze und Plastikkoffer haben überdauert. Die Wilden können nichts mit ihnen anfangen, sie leben in kleinen, hierarchischen Stämmen. Nur die **Anführer** paaren sich mit den Weibchen. Alte schwache Stammesangehörige werden getötet und verspeist. Wir haben es hier mit dem religiösen Stadium des Animismus zu tun. Die Beschreibung der Wilden erinnert an die ‚Freudsche Urhorde‘, aus welcher sich der Monotheismus entwickelt hätte. Aber es gibt auch noch die sogenannten **„Neo-Menschen“**. Diese leben **isoliert als Einzelwesen** verstreut über die ganze Welt in autarken **Hochsicherheits-Hightech-Stationen**, abgeschirmt von der Umwelt. Sie sind eine neue Menschenart, gentechnisch verändert und decken ihren Energiebedarf durch Photosynthese. Ihre Fähigkeit Gefühle zu zeigen ist reduziert. Die Neo-Menschen kommunizieren per **Internet**. Es gibt keine persönlichen **Körperkontakte**. **Central-City** überwacht die Wohnstationen und wartet sie, sorgt für Nachschub, wobei Trinkwasser und Mineralsalz genügen. Stirbt ein Neo-Mensch, wird in Central-City aus dem dort zentral gelagerten genetischen Code mit gentechnischen Verfahren eine **18-jährige Kopie des Verstorbenen** angefertigt und in die Station geliefert. Dort ersetzt die Kopie den Vorgänger.

Wir sind im Stadium des Posthumanismus. Nietzsches Formel der ‚ewigen Wiederkunft‘ ist durch die Klonung von Menschen verwirklicht worden. Dem Nachfolger werden zwar auch **Erfahrungen und Erinnerungen des ursprünglichen Menschen** mitgegeben, dies funktioniert aber nur unvollständig. Es reicht für Lesen, Schreiben und das Bedienen von Gerätschaften. Die Neo-Menschen sind Nachfahren der **Elohimiten**. Diese haben an **Außerirdische** geglaubt, die einst mit Raumschiffen auf der Erde gelandet seien, mit Gentechnik die Menschen erschaffen hätten und eines Tages wieder kommen würden, um die Anhänger der Sekte mit sich zu nehmen.

Wir möchten an dieser Stelle auf den Begriff des New Age hinweisen im Zusammenhang mit der Lacanschen Subjekttheorie. Inwieweit kann von den Neo-Menschen noch von modernen Subjekten gesprochen werden? Da es keine Geschlechterproblematik mehr gibt, dürfte das Subjekt das andere Geschlecht nicht vermissen.

Die Ziele der elohimitischen Sekte sind gewesen, die Menschen gentechnisch zu verbessern, zu klonen und unsterblich zu machen. Die Menschen sollten ein sexuell freizügiges Leben führen. Damit hat die Sekte in der nahen Zukunft schnell zahlreiche neue Mitglieder gewonnen und ist zur wichtigsten **Weltreligion** geworden. Die Mitglieder haben nach ihrem Tod allen Besitz der Sekte vermacht. Dafür ist ihre **DNA** konserviert worden und ein jeder Elohimit konnte durch Klonen **unsterblich** gemacht werden. Die so entstandenen die Neo-Menschen glauben irgendwann durch die Zukünftigen abgelöst zu werden. Sie haben gewissermaßen ein ‚ewiges Leben‘, das aber langweilig ist, ohne dass sie dieses Gefühl empfinden könnten. Die oberste religiöse Autorität ist die ‚höchste Schwester‘. Hat man es hierbei mit einer „zeitgenössischen New-Age-Wiederbelebung der Göttin“²⁸⁴ zu tun?

Zu den Aufgaben der Neo-Menschen gehört es, den **Lebensbericht** des Menschen zu lesen, von dem sie abstammen und diesen zu kommentieren. Mit Unverständnis lesen sie von menschlichen **Leidenschaften** wie Liebe, der Gier nach Geld oder sexueller Erfüllung. Die Erzählungen von Daniel 1 werden durch die Insel **Lanzarote** versinnbildlicht. Die Neo-Menschen wissen nicht, ob die Insel noch existiert, vermuten aber, dass sich dort Neo-Menschen zusammengefunden haben, um ein anderes Leben zu führen. Die ‚Möglichkeit einer Insel‘ treibt Marie 23 und Daniel 25 an, aus ihrem ewigen, aber eintönigen Leben auszubrechen. (Offenbar gibt es noch unterschiedliche Geschlechter. Diese haben aber keinerlei biologische Bedeutung mehr, sie sind ein Atavismus. Ein solcher ist ein Organ, der im Laufe der Evolution seine funktionale Bedeutung eingebüßt hat, z. B. der Blinddarm beim Menschen. Es gibt noch ‚Geschlechter‘ bei den Neo-Menschen, was lediglich daher rührt, dass sich das Klonen von Menschen auf beiderlei Geschlecht erstrecken muss.) Dafür müssen sie mit ‚ihrem Tod‘ bezahlen. Die Stationen der Abtrünnigen werden geschlossen und keine weiteren Nachfolger werden mehr erzeugt. Daniel 25 erreicht nach langer Reise das Meer, erkennt, dass er sein Ziel Lanzarote nicht mehr erreichen wird, ist zwar nicht erlöst, aber auch nicht unglücklich. Wir möchten anmerkend fragen, was mit solch einer Aussage gesagt sein soll? Offenbar geht um die Rückgewinnung des ‚ozeanischen Gefühls‘.

Der Aufbau von *MeI* lässt sich folgendermaßen bestimmen. Zwischen die Kapitel des Lebensberichts des ersten Ich-Erzählers (Daniel 1) sind die Betrachtungen seiner Nachfahren Daniel 24 und Daniel 25 auf der zweiten Zeitebene 2000 Jahre danach eingestreut. Dann beschäftigen sich Daniel 24 mit dem ersten Teil des Lebensberichtes und Daniel 25 mit dem zweiten Teil des Lebensberichtes von Daniel 1 und kommentieren ihn. Die Sekte der Elohimiten ähnelt der realen Sekte der Raëlianer, die 2002 bekanntgegeben hat ein geklontes Baby zur Welt gebracht zu haben. In einem Interview verteidigte Houellebecq die Raëlianer und das Klonen von Menschen.²⁸⁵

4.2.3.2. REZEPTION VON *MeI*²⁸⁶

Die Zeit 1.9.05, I. Radisch: Houellebecq wolle seinen Faust, die Summe, die Apotheose seines Oeuvres vorlegen, ein aufgepumptes Groschenheft sei es laut Frau Radisch geworden.

²⁸⁴ Siehe Žižek: *Der zweite Tod der Oper*, a.a.O., S. 65

²⁸⁵ Wir sind bei dieser Kurzzusammenfassung http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Möglichkeit_einer_Insel; Abrufdatum 26.03.2009 gefolgt.

²⁸⁶ Wir folgen: <http://www.perlentaucher.de/buch/21856.html>, Abruf: 30.03.2009.

bislang hätte die radikal-scharfe Kapitalismus-/Zivilisationskritik von Houellebecq das Entzücken der Kritiker hervorgerufen.

Wir möchten darauf hinweisen, dass es sich weniger um Goethes *Faust I*, sondern eher um *Faust II* handeln dürfte. In letzterem wird durch den Faustschüler Wagner auch ein Mensch erschaffen. Gibt es darin eine Gemeinsamkeit von beiden Werken, so dürften sich darin schon alle Gemeinsamkeiten erschöpfen. Geht es in *Faust* um das Leben, so in *MeI* um das Absterben.

Der Moral von *MeI* gemäß kann der Mensch nur seinem Hund vertrauen. Dies sei nichts Neues und darin liege der Clou. Das erscheint uns nicht ganz abwegig im Hinblick auf die Tradition des Neuen, dem Innovationszwang und die Erschöpfung der avantgardistischen Mittel in der Moderne.

MeI sei phallokratischer und biologistischer Fundamentalismus und habe nichts mehr von Ambivalenz und Faszination wie die vorherigen Romane. Houellebecq heische nach Mitleid für seinen Helden und dessen pornografisch inspiriertem **Weltbild**. Frau Radisch empfinde resignierten Ekel. Alles bleibe beim Alten in *MeI* wie in den vorherigen Büchern zwar auch, aber diesmal sei es schlecht. Houellebecqs **Stil** sei schon immer **abwaschbar**. Der forcierte, geschäftstüchtige und jungenhafte **Negativismus** verbaue ihm die literarischen Glücksmöglichkeiten, die des Gelingens.

TAZ, 27.8.05, Gerrit Barthels: Im Grundsatz nichts **Neues** von Houellebecq sei in *MeI* zutage getreten. Den deutschen Literaturkritiker Barthels interessiert ganz besonders die Rezeption in Frankreich bzw. deren Verrisse, aber auch die Person des Autors, der nicht immer die **Wahrheit** sagen würde.

Welcher Autor sagt schon die Wahrheit, wenn es sein Erzähler schon nicht tut, zu tun braucht, noch dazu, weil das Genre Roman sich nicht mit den Kategorien wahr und falsch bestimmen lässt? Es braucht sich vor keinem Metadiskurs zu verantworten, möchten wir anmerken.

Daniel 1 sei eine zynische, geld- und sexgierige Drecksau. Es gehe um die **Unmöglichkeit des Glücks** formal und stilistisch gesehen. Die Lektüre macht dem Rezensenten dann doch Spaß, weil es zu einer Reihe von naturalistisch-sexistisch-abenteuerlichen **Szenarien** käme und die pure **Resignation** beschreiben würde. Trotz dieser Stärken sei Houellebecq schon einmal **radikaler** gewesen. Barthels vergleicht hier *MeI* allem Anschein nach mit den *Elementarteilchen*, welche an Radikalität schwierig zu übertreffen sein dürften.

Neue Zürcher Zeitung 27.8.05, Thomas Laux: Die Zukunft würde als **geklont** gedacht. Der Held heiße Daniel 1 bis 25, denn der Autor denke **25 Klon-Generationen** voraus. Aus der fernen Zukunft würde sich an Daniel 1 **zurückerinnert**. Er sei schwer **demoliert** von auch unserer **Gegenwart** und deshalb ein typischer Houellebecq-Held. Er habe die Lust am **Sex** verloren, Ekel vor dem Kreatürlichen, und er werde alt, was zentral sei. D 1 wie seine Klone seien **zynisch**-abgehalftert, misogyn, liebten nur ihren Hund. Der Mensch könne sein **Glück** nicht finden. *MeI* sei komplex und habe Momente purer Poesie.

FAZ 27.8.05, Julia Encke: Laut Encke sei *MeI* eine **zwiespältige** Angelegenheit und löse allergrößte **Abwehr** bei der Rezensentin wie alle Houellebecqromane aus, vor allem gegen seine aufdringliche Schonungslosigkeit. Keiner analysiere wie Houellebecq die **Obsession und Ängste westlicher Gesellschaften**. *MeI* habe ein bitteres Ende, sei ein großer Seufzer, berichte über die panische Angst vor dem Alter und komme oberflächlich als Science-fiction daher. *MeI* sei leidenschaftliche **Romantik** und deshalb anrührend, nicht nur provokativ und habe **antiislamische, antisemitische und frauenfeindliche Züge**. Unter der Maske des Clowns sei der kichernde Autor zu erkennen. Es erzeuge die Gemüter und gewinne weiter an Prominenz. Übertreibung, Verschärfung, Radikalisierung fungierten als Stilmittel, um zu

zeigen **wie der Mensch an seiner Abschaffung arbeite** und wie mit dem Altern die Liebe immer unmöglicher werde.

Frankfurter Rundschau, 25.8.05, Martina Meister: Die **Vermarktungsmaschinerie** von Houellebecqs neuem Roman sei überzogen. Der Gott des **Kitsches** sei depressiv. Es komme nur zu einem erneuten **Aufguss** altbewährter Themen. Daniel sei in Spanien auf der Suche nach Sex und Liebe. *MeI* sei Houellebecqs wichtigstes, gleichzeitig aber auch sein schwächstes Buch, nicht aus Leidensdruck, sondern unter dem Druck eines **Verlagsvorschusses** geschrieben. Es gehe ihm nur um **Tabubruch** und Provokationen, die aber **echolos** blieben. Der Autor werde zur **Plaudertasche**. Die **akribischen Schilderungen von Penetration und Fellatio** ödeten an und verspielten das Versprechen der literarischen **Utopie**. Der Pseudo-Porno *MeI* schildere die Wiederkehr des ewig Gleichen, ohne dass den Lesern der Spiegel vorgehalten werde und sei eine laue literarische Spinnerei. Wir möchten ergänzen, dass die weinerlichen Wünsche nach weniger Pornographie in den Büchern von Houellebecq Berechtigung hätten, wenn sie sich auf *Plattform* beziehen würden.

SZ, Steinfeld 24.8.05: Die **verzweifelte Wut** sei in Houellebecqs viertem Roman einem larmoyanten Lamento gewichen. *MeI* sei **Rollenprosa eines Komödianten**, der Menschen mit ihren eigenen **Ressentiments** zum Lachen bringt. Hinter der erotischen **Impotenz** lauere die literarische. Mit dem **Selbstmord** des für die Zukunft geklonten Daniels sei Science-fiction als ultimative **Drohung an die Stelle des Aufbegehrens** der vorigen Romane getreten.

4.2.3.3. ÜBER EINIGE MOTIVE IN *MeI*:

ERZÄHLUNG IN DER ERZÄHLUNG UND DEREN FUNKTION:

Daniel 1 trägt Züge des Autors, was *MeI* als **Autofiktion** bestimmt. Er hat die Elohim-Sekte mitgegründet und kennt das Geheimnis der **Reinkarnation** des Propheten und noch ein anderes, das am Ursprung dieser **Religionsgründung** steht. Da es ein Verbrechen beinhaltet, ist D 1 Mitverschworener, was den Roman zu einer Neu-Version des laut Lacan einzigen Mythos des 20. Jahrhunderts macht, den dieser in Freuds Theorie der **Urtötung des sogenannten Urvaters** als Ursprung der monotheistischen Religion sieht. Aus Daniels **Lebensbericht** geht der Roman zum großen Teil hervor. Es ließe sich im Hinblick auf die Textsorte ‚Lebensbericht‘ von einer **Binnenhandlung**²⁸⁷ sprechen. Was der Leser zu lesen bekommt, ist in erster Linie der Lebensbericht, den Daniel 1 für die Elohim-Sekte verfassen musste bzw. sollte. Zu diesem Lebensbericht geben Daniel 24 und 25 kurze **Kommentare** ab, die in diesen in eigenständigen Kapiteln eingestreut sind. Das letzte Kapitel berichtet von Daniel 25, seinem Abtrünnig-Werden von der Gattung der Neo-Menschen. Daniel 24 spricht in seinem 8. Kapitel, welches im Buch überschrieben ist mit: „Daniel 24, 8“, von den menschlichen Lebensberichten, gemeint sind die Berichte, die alle Menschen zuzeiten von Daniel 1 anfertigen mussten, nachdem sie Mitglieder der Elohim-Sekte geworden waren. Man hat es im Falle der einzelnen Kapitel von Daniel 1 Lebensbericht mit einer **Binnenerzählung** zu tun. Eingerahmt wird diese von den Kommentaren von Daniel 24 und 25, die den Lebensbericht von Daniel 1 kommentieren und ergänzen. Die Erzählung von Daniel 24 und 25 darf also als **Rahmenerzählung** verstanden werden. Man hat es mit dem **Konzept des mehrschichtigen Erzählens** zu tun, bei der es mindestens eine **zweite Textebene** gibt, die von einer anderen Einheit umschlossen ist. Die Binnenerzählung, in unserem Fall der Lebensbericht von Daniel 1, ist eine **Erzählung in der Erzählung**. Zwar taucht der Erzähler

²⁸⁷ Wir machen uns die Ausführungen unter <http://de.wikipedia.org/wiki/Binnenerzählung.de>. Abrufdatum 9.3.2010 zunutze.

der Binnenhandlung, hier Daniel 1, nicht direkt in der Rahmenhandlung als Figur auf, dafür wird diese von den **Replikaten seiner 24. und 25. Klonung** erzählt. Ist die Binnenerzählung von Daniel 1 eindeutig als **Schrift** ausgewiesen (Daniel 1 verfasst kurz vor seinem Tode seinen Lebensbericht, den wir von Daniel 24 und 25 mit Kommentar wiedergegeben bekommen), so hat ebengenannter Kommentar **mündlichen Charakter**, wie das in der klassischen Rahmenerzählung, wie sie von den deutschen Literaten im 19. Jahrhundert praktiziert worden ist, normalerweise der Fall ist. In der Binnenerzählung kann eine dritte Erzählebene konstruiert werden, der gegenüber die erste Binnenerzählung zur Rahmenerzählung wird, usw. Man spricht von einer **Schachtelgeschichte**. Die Funktion einer solchen erklären wir im Hinblick auf Houellebecq dadurch, dass ebenso wie der Traum im Traum, die Erzählung in der Erzählung **größere Realitätsnähe** suggeriert, was die These eines **Retour du récit** bei Houellebecq und dem Nouveau nouveau roman bestätigt. Offenbar vermag man so die **Fiktion-Simulation-Dissimulations-Problematik**, wie wir sie für die Récits von Bon charakteristisch erkannt haben, zu umgehen und zu einer **konventionellen Erzählweise**, wie sie exemplarisch der realistische Roman des 19. Jahrhunderts verwirklicht hat, zurückzukehren. Man hat es in *MeI* also mit einer den **Erzählakt problematisierenden literarischen Form** zu tun, die eine **Begründung für ihr Zustandekommen** gibt. Dies lässt auf konventionelle Erzählmuster schließen und auf den ‚turn‘ des Nouveau nouveau roman in Absetzung von den Experimenten des Nouveau roman. Gemeint ist der Retour du réel von ersterem. Frau Schober, die Spezialistin für Houellebecq, hat ihn als den neuen Zola gefeiert, der den realistischen Roman nach 100 Jahren Unterbrechung nach Frankreich zurückgebracht hätte. Es kann also eindeutig von einem **Paradigmenwechsel** im Sinne des amerikanischen Wissenschaftlers Thomas Kuhn gesprochen werden. Der experimentelle Roman, wie er in Frankreich von Robbe-Grillet und anderen begründet und als Genre perfektioniert worden ist, ist sozusagen ‚out‘ of time. Die Hegemonie des **‚terreur theorique‘**, wie er in Frankreich seit Robbe-Grillet für den Roman verbindlich gewesen sein soll, ist gebrochen. Eine **neue Generation** übernimmt das Regime des ästhetischen Feldes. Darf man von einem **Kulturkampf** sprechen, wie er zwischen dem Papst und Bismarck im neugegründeten Deutschen Reich ausgebrochen war oder sogar von einer Neuinszenierung des Urdramas von dem Urvater und der Urhorde?

LE NOUVEAU DÉPRIMISME UND TRAUERARBEIT DER MODERNE

Im Verlaufe der Lektüre von Werken Houellebecq drängen sich immer wieder neben **Begriffen aus der Psychopathologie** wie ‚Depression‘ auch **psychoanalytische Kategorien**, vornehmlich von Sigmund Freud in die Theorie eingeführt, auf. Ist der Leser aufgerufen den **Psychoanalytiker für die Helden Houellebecqs** zu spielen und so eine **aktive Rolle im Rezeptionsästhetischen Prozess** zu übernehmen? Bekommt er womöglich sogar die **Aufgabe, die Romane ‚weiterzudichten‘**? Was hat es mit **psychoanalytischen Kategorien zur Bestimmung und Aufhellung ästhetischer Phänomene** auf sich? Dass bei François Bon eine **‚Trauerarbeit der Moderne‘** stattfände, ist eine der zentralen Thesen von dem Nouveau-nouveau-roman-Spezialisten Wolfgang Asholt. Die sogenannte Trauerarbeit ist ebenfalls eine freudsche Kategorie, die in dessen Aufsatz: **Trauer und Melancholie** eine zentrale Rolle spielt, um Trauer von Depression abzugrenzen und so **Depression** zu definieren. Wird eine bestimmte Form von Trauerarbeit, nämlich der Abschied von den eigenen größenwahnsinnigen Zielen, nicht geleistet, kommt es zur Depression. Warum hat die **Moderne** nötig Trauerarbeit zu leisten?

Zum einen, weil sich die ästhetischen Mittel der klassischen Avantgarden verbraucht haben, der Nouveau roman darf als letztes Aufbäumen letzterer und Festhalten an der **Autonomie der Kunst** gewertet werden. Zum anderen weil das **‚Projekt der Moderne‘** zum Stillstand

gekommen ist. Ist das **Ende aller Utopien und des Fortschritts** erreicht? Ist der Zustand des **Nihilismus**, des unheimlichsten Gastes, wie ihn Nietzsche beschreibt, noch immer nicht überwunden, und was ist zu tun, um die Überwindung diesen bedrohlichen Zustand zu erreichen? Reicht das **Erkennen der Seinsvergessenheit** (Heidegger) aus und in welchem Zusammenhang steht diese mit den **uneigentlichen Zeitlichkeiten**, die wir in der Praxis der Houellebecqschen Helden erkennen können? Bedarf es der Psychoanalyse, die allein die **Differenz zwischen bewusstem und unbewussten Ich** helfen kann zu überwinden? Oder bedarf es anderer Heilsgeschichten, um eine **messianische Zeit mit Zukunftsversprechen** aufrechtzuerhalten? Houellebecq versucht mit seinen Romanen der Moderne der Jahrtausendwende eine Antwort auf diese Fragen zu geben.

Vielleicht ist ja mit der **Postmoderne** die Endzeit angebrochen, wie solches der soziologische **Chiliasmus** darstellt. In Krisenzeiten kommt es zur **Erfindung von chiliastischen Visionen** in allen Kulturen. Wie man sieht, ist *MeI* sehr vielschichtig und erlaubt zahlreiche **Lesarten**. Als kleinsten gemeinsamen Nenner von diesen darf man **Widerständigkeit gegen die Gegenwart** ausmachen. Solche sind aber dazu angetan, **Werdensprozesse** zu veranschaulichen.

REICHWEITE DER MESSIANISCHEN ZEIT IN *MeI*- 2000 JAHRE

D 24 und später D 25 leben ca. 2000 Jahre später und beziehen sich auf den Lebens - Bericht von Daniel 1 in ihren Kommentaren. Den Kapiteln von Daniel 1 folgt jeweils ein kurzer **Kommentar** von Daniel 24. Letzterer klagt über **Langeweile** und stellt Betrachtungen über das Menschengeschlecht, welches es seit 1,6 Millionen Jahren gibt, und über die **Ankunft der Zukünftigen** an. Man hat es hier mit einer **messianischen, linearen Zeit** zu tun. Irgendwann kommt der Messias, man weiß nicht genau wann und muss auf ihn warten. Die Zeit des Wartens kann als eine ‚Zwischen-Zeit‘ bestimmt werden. Wenn er kommt, bricht eine Art **Jüngstes Gericht** an. Das Ende von diesem ist der Anfang des Himmelreichs auf Erden. Der Roman als Darstellung geschichtlich-linearer Zeit hat **Konvergenzen zu einem chiliastischen Zeitschema**, weil erst erzählt werden kann, wenn die Geschichte vorbei ist. D 24 spricht von einer Regel, die seit Daniel 17, also 7 Generationen vor ihm, ununterbrochen eingehalten wurde. Über lange Zeiten hinweg geschehen keine Veränderungen, es besteht **Kontinuität**. Letztere stellt sich auf lange Sicht, in einem langen Zeitraum her, hat Anfang und Ende, darf als evolutionistisch, linear, diachron, mit Vorher und Nachher angesehen werden. Kontinuität hat ein Janusgesicht: in schlechten Zeiten sehnt sich der Mensch nach ihr, um Ordnung im Chaos herzustellen, in guten Zeiten kommt diese Art **Ewige Wiederkehr des Gleichen** Ereignislosigkeit gleich und zeigt **erstarrte Strukturen** an. Langeweile ist angesagt, in unserem Leben, in dem nichts mehr passiert, was Baudelaire, der am Anfang der Moderne steht, mit ‚ennui‘ beschreibt. Daniel hat eine IP-Adresse, über die andere von seiner Spezies mit ihm **per Internet kommunizieren** können. Hier merkt man, dass Houellebecq gesellschaftskritisch ist, indem er darauf hinweist, dass die moderne Technik nicht nur Segen gebracht, sondern zur **Egomanie und Isoliertheit** beigetragen hat, was durch die Lebensweise der Neo-Menschen in *MeI* mehr als bewiesen werden dürfte. Folgendes Zitat gibt erste Einblicke in die Theorie von Houellebecq bezüglich der Condition humaine: Daniel 24, der Neo-Mensch, kommentiert den **Kontext**, in dem seine Vorgänger die Menschen, gelebt haben: „**Impotenz** ...hormonales Phänomen ... bei dem psychologische Faktoren ... geringe und jederzeit rückgängig zu machende Rolle gespielt haben ... es kam [nach Impotenz] innerhalb der anschließenden zwei Wochen zum **Selbstmord**“.

Ein weiteres Beispiel für den **Biologismus** von Houellebecq „Das durchschnittliche Todesalter der Weibchen in den letzten Generationen des Menschengeschlechtes war 54, 1,

das der Männchen dagegen 63,2 Jahre.“ (90) Daniel 25 ist der 25. Nachfolger von Daniel 1, dem Erzähler seines eigenen Lebensberichtes (Autor und Erzähler in einer Person) „... [es] dauerte es noch 300 Jahre, ehe das Ziel erreicht wurde, das Menschen in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts angestrebt hatten.“ (221) Wir haben es mit einer **immensen ‚erzählten Zeit‘**, der gegenüber sich die ‚Erzählzeit‘ als minimalistisch ausnimmt.

Die **Ellipse** zwischen D 1 und D 24/25 ist ebenfalls gigantisch: 2000 Jahre. Die **narrative Dauer** in *MeI* zeigt, dass innerhalb von 2000 Jahren eigentlich nichts außer den paar ‚wilden‘ Jahren von D 1 vor seinem **Selbstmord** geschehen ist. Es ist klar, dass das mit dem **Ende der Geschichte**, mit dem **‚Streik der Ereignisse‘** (Baudrillard) und der **endlosen Wiederholbarkeit der Geschichte durch archivarische Techniken** zu tun hat. Das einzige, was im Leben der Neomenschen noch geschieht, ist die Lektüre des Lebensberichtes ihres menschlichen Unikates (hier Daniel). Wir haben es mit einer seltsamen **Form der Interpassivität** zu tun. Es gilt Rimbauds Weisheit: ‚das Leben findet anderswo‘ statt. Wo es keine **Ereignisse** mehr gibt, gibt es keine **Erfahrung** mehr. Wo es keine Erfahrung mehr gibt, wird der Erzähler und **das Erzählen** überflüssig. Die folgenden Zitate zeigen die **Verantwortlichkeitsgefühl des Erzählers gegenüber dem Schicksal des Menschengeschlechts**. Er erkennt das „menschliche(s) Gehirn als Turingmaschine mit flexibler Vernetzung.“ „Es gab im menschlichen Geist tatsächlich keine algorithmischen Prozesse, wie die von Gödel ermittelte Existenz von nicht nachweisbaren Sätzen, die dennoch als wahr anerkannt werden konnten, im Grunde schon andeutete.“ „Dem Hippocampus des alten Organismus entnommene Proteine“. „Diese hybride Methode ... zielt nicht auf das Bestreben nach wissenschaftlicher Strenge, sondern nur darauf ab, eine Sache so darzustellen „wie wir es angesichts unseres effektiven Wissensstands in der realen Welt vermögen“ (Pierce).“ (*MeI*, a.a.O, S. 221). Inwieweit diese **wissenschaftlichen Begrifflichkeiten** nicht nur angetan sind hochzustapeln, wäre zu prüfen. Der anti-akademische gegen die **Komplexität des Erhabenen** gerichtete Ton ist nicht zu überhören.

DISKUNKTIVE SYNTHESE VON RATIONALEN UND IRRATIONALEN ASPEKTEN

Die Rede ist von den ‚Elohim‘. Diese sind eine Sekte wie andere auch, die durch **messianische Heilsversprechen** Anhänger gewinnen. Houellebecq hat eine **Affinität zur Psychoanalyse und Psychiatrie**. Nach dem Stellenwert dieser, aber auch anderer, z. B. soziologischer (siehe unten) Theorien im Roman wäre zu fragen. Es kommt zur populistischen Erörterung gesellschaftspolitischer Themen im Roman, der dann über ‚Romanthesen‘ verfügt. Bestes Beispiel dafür ist die philosophische Quintessenz der ‚Ausweitung der Kampfzone‘ in dem gleichnamigen Roman. Dies drückt sich in der **Verwendung von psychiatrischen Begriffen** aus. Es ist die Rede von einer „leichten kognitiven Schizophrenie“ (a.a.O, S. 115). Was genau diese Begrifflichkeit bedeuten soll, müsste erst in einem ‚Psychrembel‘ geklärt werden. Wichtig ist vorerst nur, dass derartige Kategorien von dem Erzähler in der Art einer **‚wilden Psychoanalyse‘** unhinterfragt verwendet werden, was meist in einem abwertenden, menschenverachtenden Kontext in Hinblick auf irgendwelche Personen innerhalb der Erzählung der Fall ist. Von „Hirngespinsten in Bezug auf die Elohim, die den simpelsten **Thesen Darwins** widersprachen“ ist die Rede, aber auch von der „**Entstehung der Arten** durch sprunghaften genetischen Wandel, geographische Isolate, getrennte Biotope“ (116). Die nietzscheanische Forderung nach **Züchtung des Übermenschen** ist kaum zu überhören, nur dürfte der Houellebecqsche Neo-Mensch das genaue Gegenteil von letzterem sein, ist er doch beispiellos automatisiert, determiniert und bis in seine kleinsten Impulse hinein kastriert. In einer hermeneutischen Lesart ließe sich behaupten, dass man es hier abermals mit der Darstellung eines Phänomens zu tun hat, das sich mit psychoanalytischen Kategorien gut

erklärt: der Erzähler bedient sich womöglich des **Angstabwehrmechanismus der Projektion**, indem er seine eigenen individuellen, zeitlich begrenzten Probleme auf die kollektiven, überzeitlichen Belange der Menschheit als Gattung projiziert. Der Held ‚projiziert‘ oder ‚verschiebt‘ seine eigenen Probleme auf die ‚**Gesetze der Natürlichen Auslese**‘. Die **Naturalisierung** des Menschlich-Allzumenschlichen wird dann die legitimistische Grundlage für die in *MeI* abgehandelte **biologische Lösung der Frage Mensch** abgeben. Da der Held im Naturzustand zu den ‚Herdentieren und Schwachen‘ gehören würde, bekommt er einen Grund zur **Selbstverachtung**, wodurch er wiederum sich den **Idealen der modernen Ellbogengesellschaft** unterwirft. Man weiß nicht so recht, ob er sich verachtet, weil er an die Gesetze Darwins glaubt, oder ob er an die Gesetze Darwins glaubt, weil er sich verachten und selbst zerfleischen will. Freud sieht im Darwinismus, ebenso wie im Umsturz des Ptolemäischen Weltbildes zwei der großen ‚**narzisstischen Kränkungen**‘ der Menschheit.

Die „Interpretationen der Quantenmechanik“ sind dem Erzähler wichtig, er möchte auf „Informationen und materielle Elemente stoßen, die der **Pfeilrichtung der Zeit** entgegenlaufen“ (a.a.O.). Dies meint die **abstrakte Zeit**, gegen die man etwas ausrichten möchte, was aber nur durch eigenverantwortliche, konstruktive und futuristische Modellierung von Zeitkulturen möglich wäre, eine selbstverantwortliche Aufgabe, die aber gerade den Helden Houellebecqs nicht möglich ist. Sie suchen Schutz vor der **destruktiven, physikalischen Zeit** in Sekten und Heilslehren, von denen sie eigentlich wissen, dass sie dort nicht das finden, was sie suchen. Eine andere Lesart wäre, dass die diachrone Struktur des Lebensplanes von Daniel und Co., die keine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen aufkommen lässt, sich nach jeder Etappe ihres Weges um ihre Früchte beraubt sieht. Offenbar ist das notwendig, damit sie sich als sterblich-unvollkommen wiedererkennen. Es ist weiter die Rede von „Turingmaschinen, Down-/Uploaden, vom Metalldetektoren, der Firma Zwork aus Jugoslawien, von dem Ort Almeria in Spanien“, wohin viele zentraleuropäische Neu-Reiche ziehen, teils um **eine neue transzendente Heimat** zu finden, teils ihren gesellschaftlichem Status Genüge zu tun und sich identifikatorisch abzugrenzen. Daniel 1 ist zwar reich, aber er ist ‚depressiv‘, wie man im Regenbogenpressejargon sagen würde, um durch diese Anekdote ihn charakterisieren zu können. Man sieht, dass **die psychiatrische Diagnose der depressiven Grunddisposition der Protagonisten die Frage nach der Identität** zu beantworten versteht und der **Selbsterforschung** enthebt. Hier wird bereits klar, dass die Epik nur noch scheinbar zum Ziel haben kann, das Leben ihrer Helden zu erzählen. Es ist von „tibetische(n) Hörner(n)“ (a.a. O, S. 222) die Rede, welche eine „Melodie [wiedergibt], die nur aus 3 endlos lang anhaltenden Tönen bestand“. Tibet ist das Land des Dalai Lama, welcher „seit 1578 der Titel einer der höchsten kultisch-religiösen Autoritäten des Vajrayana-Buddhismus [ist] ... [und] zwischen 1642 und 1959, dem Jahr der Flucht ins Exil, ... zeitweise die Führung des tibetischen Staatswesens inne [hatte]“. ²⁸⁸ Der Dalai Lama hat für die **Religion des Buddhismus** ungefähr die Bedeutung, welche der Papst für die **Religion des Christentums** hat. Nicht wenige Menschen der westlichen Welt fühlen sich zu anderen, oft **fernöstlichen Religionen** hingezogen, weil sie im Christentum nicht die **Erfüllung** finden, die sie sich erhoffen. Der Dalai Lama, als prominentester Vertreter einer nicht-christlichen Religion, darf als Symbol für den **Wunsch nach einer anderen, besseren Religion** angesehen werden. Dass ausdrücklich erwähnt wird, dass die tibetischen Hörner eine **Melodie** wiedergeben, die nur aus drei endlos lang anhaltenden Tönen bestand, ist dahingehend zu interpretieren, dass der Mensch der westlichen Welt ein Bedürfnis nach einfachen, **überschaubaren Strukturen** und Ritualen, nach ‚**Reduktion von Komplexität**‘ auch in religiösen Belangen hat.

²⁸⁸ http://de.wikipedia.org/wiki/Dalai_Lama; Abrufdatum 26.03.2009.

Auf den Seiten 223- 224 ist die Rede von „thermonuklearen Reaktionen“, dem „Zellkern, der die DNA enthielt, in der sich ihre Erbinformation befand“, „Baupläne[n] mit 3-D-Programmen (AutoCad u. Freehand)“, „Grafiksoftware“, „Dreamweaver MX“, „Seiten im HTML-Code“, weiterhin davon, dass ein „Einblick folgte auf den anderen, gesampelt“. Houellebecq ist Programmierer in einer großen Firma gewesen, kennt sich also mit neuen Medien, **Speicherung und Archivierung**, Kulturellem Gedächtnis sehr gut aus. Die Helden seiner Romane verfügen über den **Ideolekt** des modernen High-Tech-Benutzers, sie sprechen von „virtuellen Besuchern“ und „hyperrealistische(r) Wiedergabe“, wodurch sie sich als ‚auf der Höhe ihrer Zeit‘ ausweisen. Religiöse Fragestellungen wechseln mit naturwissenschaftlichen ab, wobei wir den Versuch erkennen können, zwischen Glauben und Wissen eine Synthese herzustellen. Die Insel **Lanzarote** wird zum symbolträchtigen Schauplatz des Romans, ist ihre geographische Geschichte doch geprägt durch **vulkanische Aktivitäten**, welche in den psychologischen Interpretationen des ‚Katathymen Bilderlebens‘ für **Veränderungen von Grund auf** stehen. Insgesamt hat man aber eher das Gefühl, dass **Zeitlosigkeit** angestrebt wird, es soll möglichst schnell, gewissermaßen ad hoc, auf der Stelle, und ohne dass eine mühevolle, kontinuierliche Entwicklung nötig ist, **ein paradiesischer Endzustand** erreicht werden, der keine Veränderung mehr verlangen würde. Aus beiläufigen Äußerungen ist immer wieder zu erfahren, dass das **Alter als Gefahr** erlebt wird. Daniel 1 träumt von einem „Finale, bei dem man die **Gesamtstruktur der (religiösen) Botschaft** entdeckte“. Er hört gerne Wagnerouvertüren und *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss. Er ist Nietzsche- und Schopenhauerleser. Vor dem Auftritt des Propheten in Lanzarote sind „Bilder galaktischer Spiralnebel“ zu sehen, „das dauerte 20 Minuten“. Die Schilderungen Houellebecqs von dem Auftritt des Propheten scheinen eine Veranschaulichung der Freudschen Theorie hinsichtlich ‚Massenpsychologie und Ich-Analyse‘²⁸⁹ zu sein, sowie von nietzscheanischen Herrenmenschengelüsten, welche durch Identifikation mit dem Helden und Aggressor, hier dem Propheten, befriedigt werden. Die Helden aus *MeI* zeigen sich zwischen rationalen und irrationalen weltanschaulichen Aspekten hin- und hergerissen.

ZEITKULTUREN DER METAMORPHOSE – ÄSTHETISIERUNG DER RELIGION – MASSENPSYCHOLOGISCHE PHÄNOMENE

Bis jetzt hat man den Eindruck, dass alles synchron geschieht, dennoch findet eine **Entwicklung** statt, welche den Helden Daniel 1 in den sozialen Abstieg und Selbstmord treibt. Am Ende steigt Daniel 1 wie der **Phöbus aus der Asche** geklont wieder hervor und man kann nicht von einem negativen Ende sprechen. Daniel 1 lebt weiter in Daniel 2 bis 25, es kommt zu einer **Metamorphose** bei ihm. In Hinblick auf die **chronotopische Bedeutung** der Verwandlung in der Gattung Romans, wie sie Michael Bachtin als eine besondere **Aneignung von Zeit** versteht, wäre zu konstatieren, dass es sich in den Romanen von Houellebecq um **Zeitkulturen der Metamorphose** handelt. Statt zu Entwicklungen der Helden im Verlaufe des Geschehens kommt es zu Verwandlungen von ihnen. Das **Doppelgängermotiv** in *Ausweitung der Kampfzone*, veranschaulicht an dem ‚Tandem‘ von Ich-Erzähler und Tisserand (siehe oben), sowie das **Zwillingssternmotiv** in *Elementarteilchen*, veranschaulicht an dem Gebrüderpaar Michel und Bruno, dürfte dies bestätigen. Das Doppelgänger- und Zwillingssternmotiv vermag darüber hinaus das Ganzheitlichkeitsbestreben des Menschen, auch im androgynen Sinne zu verdeutlichen (siehe dazu die Schlusspassagen von *MeI*, in denen aus der Passage über die Androgynität in Platons

²⁸⁹ Freud, Sigmund: *Massenpsychologie und Ichanalyse*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. X.

Gastmahl zitiert wird). Es ist auf Seite 225f in *MeI* die Rede von „eine[r] neue[n] noch stärkere[n] Welle“ und es heißt, der „Beifall schwoll 5 mal wieder an“. Wir nehmen dies als ein **Anzeichen von Zirkularität**, welches den eher linearen ontologischen Strukturen des „geschichtlichen Romans“ entgegensteht.

Seite 226 jubelt Daniel 1: „Das neue Jerusalem! ... **Derselbe Mythos, derselbe Traum, mit unverminderter Kraft nach 2000 Jahren**“, wobei Houellebecqs Affinität zum New Age, zu Erneuerung, Re-Naissance, Wiedergeburt und Zyklizität unverkennbar hervortritt.

Dadurch wird die Rettung der eigenen Identität erhofft, die aber worin besteht? Wo nichts ist, bzw. wenig ausgebildet wurde, durch Bildung und dem Versuch die Differenz zwischen dem scheinbaren und dem wahren Ich zu erkennen, was soll da gerettet werden? Wo ist der Kern der Personen von Houellebecq? Man ist versucht zu meinen im **Biologismus**, an den diese zuweilen in einem sozialdarwinistischen Habitus zu glauben scheinen, wobei die Wissenschaft die letzte Bastion darstellt, inwiefern auch wir noch fromm sind. Der Fatalismus dieses biologistischen, sozialdarwinistischen Glaubens dient dabei häufig als Entschuldigung für die Unterlassung notwendigen Handelns und guten Grund, bei sich selber nicht anfangen und sich ändern zu müssen. Man scheint es bei den Helden Houellebecqs mit **narzisstisch-ödipalen Charakteren** mit äußerst geringer ‚Frustrationstoleranz‘ zu tun zu haben, deren Aktivitäten nicht über den ‚weinerlichen Wunsch geliebt zu werden‘ hinausgehen. Auf der anderen Seite klagen diese Beschreibungen ihr **Recht auf Ressentiments**²⁹⁰ ein und veranschaulichen den **Ist-Zustand**, der noch nicht durch Imperative eines **Soll-Zustandes** verschleiert und verzerrt ist. Es wird die **Stimme des Propheten** beschrieben, die natürlich die nötigen Qualitäten, die in Richtung von magischer Vereinnahmung gehen, aufweist. Weiter werden der Sekte der Elohimiten, „ihre Vorfahren aus der **Pfingstbewegung**“ benamt. *MeI* thematisiert eine **Esoterikproblematik**, die in eine messianische Zeiterfahrung mündet.

Seite 227 erwähnt Daniel 1 „biologische Spielereien“, was auf die **Klonproblematik** hindeutet. Weiterhin kommt es zu der Aussage: „Die Elohim, die uns geschaffen hatten“, was den Moment der Übernahme des Glaubens an die Religion der Elohimiten seitens Daniel 1 darstellt. „Nach diesen Worten von **eschatologischer Zärtlichkeit** ...“ ist als Hinweis auf die beabsichtigte Aufrichtung einer neuen eschatologischen Religion als neoreaktionäres Projekt zu verstehen, welches sich gegen **das Projekt der Moderne**, wie es Habermas durch seine *Theorie des kommunikativen Handelns* zu einem Abschluss bringen will, wendet. Weiterhin lässt diese Bemerkung die Befürchtung aufkommen, dass Houellebecq generell **gegen Aufklärung** ist, weil sie im Zuge der Säkularisierung **familiäre Bindungen** auflöst. Dass die **Dialektik der Aufklärung** im Dienste der Beherrschung und so der **Säkularisierung** steht, behauptet nicht weniger die Frankfurter Schule, nur dürfte sie den Teufel nicht mit dem Beelzebub austreiben wollen und als Heilmittel der **Pathologien der Moderne** eine neue Religiosität begründen wollen. Dass die Dialektik der Aufklärung in ihr Gegenteil umzuschlagen droht, ist noch kein Freibrief jegliche Rationalität zu verabschieden. **Irrationalität** dürfte Houellebecq zum Vorwurf gemacht werden neben **rassistischen Äußerungen** seitens seiner Helden.

Daniel 1 bemerkt: „Um 22 Uhr ging das Fasten zu Ende“ und man hat den Eindruck, dass dieses Ritual des Fastens als **Triumph des Glaubens** gegen dessen Erzfeind die Aufklärung und Ablehnung der Wissenschaft gefeiert wird. Es ist weiterhin die Rede von „Werbefilmen und Fernsehfilmen“ die einen Bezug zur Intermedialität andeuten, hier aber vor allem zeigen, wie die neuen **Medien zur Propaganda und Massenhypnose** seitens der Sekte der Elohimiten eingesetzt werden. (228) Wir sehen darin, eine **„Ästhetisierung der Religion“**²⁹¹, wie sie Richard Wagner mit seinen Opern vorgenommen hat. Eine Maßnahme, durch die der

²⁹⁰ Siehe: Schaub, Mirjam: *Die Feigheit des Affekts. Bei Houellebecq kommt das Ressentiment wieder zu seinem Recht*. In: Thomas Steinfeld (Hg.): *Das Phänomen Houellebecq*, Köln 2001.

²⁹¹ Žižek: *Der zweite Tod der Oper*, a.a.O., S. 34.

Prophet seine Macht und Selbstherrlichkeit unterstreicht, lässt bei Daniel 1 und anderen „Euphorie“ aufkommen und die **dionysische Erkenntnis**, dass das „Leben doch vielversprechend“ sei. Hierbei ist allerdings nicht der **zynische Ton** des Erzählers zu überhören. Auch in Zusammenhang mit Texten François Bons ist von ‚zynischen Verfahren‘ die Rede. Sloterdijk hat in seiner *Kritik der zynischen Vernunft* aufgewiesen, inwieweit es allein der zynischen Denkfigur möglich ist **vom ‚Untersagten‘ zu sprechen**, welches sonst der **Political correctness** oder anderen **Diskretionszwängen** anheimfällt. Wie wir bereits andeuteten, werden die Helden Houellebecqs fast immer so dargestellt, dass es nicht lange dauert, bis man als Leser den Psychopathologen oder Psychoanalytiker in sich entdeckt und zu der Diagnose gedrängt wird, „der bzw. die ist/sind doch ‚depressiv‘“ bzw. „der hat doch eine Depression“. In dem die Depression behandelnden Text von Freud *Trauer und Melancholie* wird die Bedeutung des **Angstabwehrmechanismus der ‚Identifikation‘** (mit dem Aggressor) veranschaulicht. Dieser ist auch für das Verständnis von **massenpsychologischen Phänomenen** entscheidend. In seinem Aufsatz *Massenpsychologie und Ich-Analyse* vertieft Freud diesen Sachverhalt und zeigt wie der von Minderwertigkeitsgefühlen geplagte ‚man of the crowd‘ (Poe) in einer narzisstischen **Identifizierung mit dem Führer**, Guru oder Herrscher jene zeitweilig kompensieren kann. Darauf spielt die Bemerkung in *MeI* an, dass Schauspieler labile Naturen wären, die bei Sekten Unterschlupf suchten. (230)

Zusammenfassend darf gesagt werden, dass Houellebecq mit diesen Motiven sich eine Legitimationsbasis für sein neokonservatives, posthumanes Projekt schafft.

HOFFNUNG AUF DIE RÜCKKEHR DER ENTFLOHENEN GÖTTER

Der Ich-Erzähler Daniel 1 jubelt im Banne der elohimitischen Veranstaltungen schließlich: „Yeeep!“ in einer solchen Nacht ... würden sie (die Elohim) irgendwann zu uns zurückkehren.“ (a.a.O., S. 230) Man hat es hier augenscheinlich mit dem Phänomen einer **Eschatologie** zu tun, welche die Menschen auf einen fernen Moment vertröstet, in welchem sich die Geschichte vollendet und sie erlöst werden. Dies steht ebenfalls im Zusammenhang mit dem freudschen **Mythos von der Urtötung des Urvaters**. Durch den **Tod Jesu Christi** würde dieses Verbrechen gesühnt.²⁹² Die Abwesenheit und erhoffte Rückkehr der Götter wird bei Hölderlin²⁹³ und später bei Heidegger²⁹⁴ thematisiert. Daniel 1 jubelt schließlich noch darüber, „Dass die Dinge genau so, wie sie zu sein schienen, waren.“ Trotz dem eben dargelegten religiösen Schub kommt es also zu der Beschwörung der **Formel der Anti-Metaphysik**, welche in einem Akt der Rationalisierung nur noch das akzeptiert, was der Fall ist und nachprüfbar. Gemeint ist aber das, was der Prophet sagt. Wir haben damit eine **Verbindung von Empirie und Transzendenz**, wie sie laut Foucault für das moderne Cogito charakteristisch ist, aber in ihrer letzten Konsequenz zum ‚Verschwinden des Menschen‘ (siehe unten) führen muss, zu dem es ja auch bald kommen wird in *MeI*, die die Geschichte davon erzählt. Der Lebensbericht von Daniel 1, der die Erzählung in der Erzählung ausmacht, ist eine Art Evangelium. Gleichzeitig kommt es mit dieser unerbittlichen Empirie, auf die allein man sich verlässt, zu einer Ablehnung der Kategorie des Unbewussten mit ihren massenpsychologischen Mechanismen. Hinter dem Biologismus und der Beschwörung des

²⁹² Lacan: *Die Ethik* ..., a.a.O., S. 212 – 215.

²⁹³ Hölderlin, Friedrich: *Brod und Wein*, insbesondere die 7. Strophe.

²⁹⁴ Heidegger, Martin: *Vom Ereignis*, a.a.O., S. 27. „Die Erfahrung und das Ausstehen der Flucht der Götter gründet die fernste Nähe zum Ereignis, welches die Wahrheit des Seyns ist, in der sich erst die Not der Seinsverlassenheit eröffnet.“ Besagtes Ereignis bezieht sich also auf diese Rückkunft der entschwundenen Götter, die dem einen monotheistischen Gott, von dem man sich kein Bild und in dieser Konsequenz gar keine Bilder machen darf, weichen mussten.

Unabänderlichen bei Houellebecq dürfte fast immer auch eine freudsche ‚Deckerinnerung‘ zu vermuten sein, welche die Bewusstwerdung eines wichtigen unbewussten Konfliktes verhindern soll. (a.a.O, S. 231) Die unter der Suggestion, dem Bann, der Hypnose, der Gesetzeskraft der Autorität einer Führerpersönlichkeit stehenden Sektenmitglieder wehren sich von vornherein gegen jeden Versuch von außerhalb, der ihnen ihren Glauben abspenstig machen könnte. Man hat Angst, seinen (hier religiösen) Wunsch zu verlieren.

Der Ich-Erzähler sublimiert sein Alt-Werden und das In-die-Midlife-crisis-kommen, indem er sich die Jugendsprache zu eigen macht: (dies war die Musik) „der Grunge oder Doom Generation“. Es handelt sich dabei um eine Art **Rotwelsch** oder Geheimsprache der **Musikavantgarden**. Musikrichtungen in der Pop-Musik wie ‚House, Garage, Grounge‘ kommen ebenfalls durch Daniel 1 zur Erwähnung. In der Linguistik nennt man solche Insidersprachen ‚Soziolekte‘. Wer diese ‚kleinen Sprachen‘ von Minderheiten beherrscht, gehört dazu, ist **Teil des Milieus**, einer Kultur, welche sich von anderen Kulturen, insbesondere der offiziellen absetzt. Wer einen solchen Jargon nicht spricht oder beherrscht, gehört nicht dazu und bleibt ausgeschlossen. Wir erkennen darin die Wirkung der gruppenkonstituierenden Mechanismen der **Inklusion und Exklusion**.

Dass es sich womöglich nur um ein Lippenbekenntnis handelt, trotz des oben genannten ‚Sprunges in den Glauben‘ (Kierkegaard) von Daniel 1, als er die Übernahme der Glaubensinhalte der elohimitischen Religion unter Beweis stellt, indem er sagt: „in einer solchen Nacht würden die Elohim zu uns zurückkehren“ (a.a.O, S 231), darauf lässt seine Bemerkung schließen, welche die elohimitischen Aktivitäten lediglich als „Ein ernstes Spiel des Glaubens“ beurteilt. (232) Weiterhin fällt in den Beschreibungen der Mitglieder der Sekte, welche sich auf Lanzarote versammelt haben, eine **Passivität** auf, welche im diametralen Gegensatz zu ihrer Gewissenhaftigkeit in der Wahl der eigenen Religion steht. Obgleich sie sich von der Religion ihrer Herkunft abgelöst haben, um bei den Elohimiten eine bessere Religion zu finden, scheinen sie nicht zu merken, wie sie von dem Propheten und seinem Führungsstab ausgenutzt und unterdrückt werden. Ihre Aktivitäten beschränken sich darauf „Auf die Ewigkeit voller Wonnen zu hoffen“, auf ein „Glück im Jenseits“ (a.a.O, S. 232f), ohne selber im Diesseits die **Diskriminierungen** zu bekämpfen, wegen derer sie sich in den Schoß einer anderen Kirche flüchten.

Die Schilderungen Houellebecqs geben von den Mitgliedern der Elohimiten das Bild, das sie im Sinne Nietzsches zu den in der Welt und im Leben ‚Schlechtweggekommenen‘ gehören und darum ein anderes religiöses Konzept wählen, von dem sie sich etwas erwarten, das keine Religion der Welt bieten kann, weil es nicht von oben herab, sondern nur von innen heraus geschehen kann: nämlich seines eigenen Glückes Schmied zu sein und sich nicht auf andere und seien es auch Propheten und Götter zu verlassen. Der Ich-Erzähler führt mit Patrick und Vincent „Ein ernstes fruchtloses Gespräch“. „Vincent der Künstler ist hässlich und alt.“ (233) Er gleicht Tisserand aus der *AdK*. Wir haben hier wieder die berühmten Houellebecqschen **Komplementärfiguren**, wobei Daniel den phallisch-männlichen Herrensifikanten (S 1) repräsentiert und der hässlich-unmännliche Vincent den Signifikanten der Frau (S 2). Wie wir oben gesehen haben, kommt es beim moderen, nachmythischen **Cogito** zu einer Verdrängung der komplementären, binären Signifikanten (S 1 – S 2) zugunsten des Einen **Herrensifikanten**. Die intimsten Freunde und Freundinnen der Helden von Houellebecq haben meistens diese weiblichen Eigenschaften, was sie zu Figuren werden lässt, die eine Geburt der Tragödie bewirken. Zu dem engsten Führungsstab des Propheten gehören weiterhin Jérôme und Flic, welcher für die Sicherheit zuständig ist, sowie Arrecife und Teguisse. (234) Daniel 1 macht einen Besuch im ‚Thomson Holidays Club‘, einer internationale Hotelkette, wobei ihm vor allem „Reisende mit Mc-Donalds-Plänen (das Aktuelle)“ auffallen. Er wohnt einem „Miss Bikini Contest“ bei, dessen Teilnehmerinnen „japsten vor Ungeduld“ und womöglich durch ein „musikalisches Gimmick“ (ein Gimmick

bezeichnet ein Werbegeschenk, welches Produkten als Kaufanreiz beige packt ist) geködert worden sind.

Der Wettbewerb wird mit einem „HF-Mikrofon“ durchgeführt. HF dürfte hier die Abkürzung für High Frequency bzw. Hochfrequenz sein. Da im Hochfrequenzbereich alle Anlagen zur drahtlosen Nachrichtenübermittlung arbeiten, ist davon auszugehen, dass es sich bei einem HF-Mikrofon um ein drahtloses Mikrofon handelt. Man hat es hierbei wieder mit dem Phänomen eines Soziolekts zu tun. Daniel 1 fällt sofort ein „platinblond(es)“ Mädchen auf, im Weiteren gibt er sich seinen Assoziationen hin, welche um die Filmpreise Oskar und Bambi, sowie Fernsehwerbung und –kultur kreisen. (235) Daniel reflektiert damit die Problematik der Simulation, die die symbolische Form der Verführung, die Eigentlichkeit gewährleisten könnte, verhindert. Dass die Helden Houellebecqs kapitalistische Embleme, wie Markenwaren und Statussymbole zu schätzen wissen, zeigt sich ein weiteres Mal daran, dass Daniel 1 ein „mit Silberfäden durchwirkter Smoking“ auffällt. Er stellt darüber hinaus in seinem Inneren Monolog weitere Überlegungen an: „Er (Vincent) war in dieser Strandveranstaltung etwa ebenso an seinem Platz wie Samuel Beckett in einem Rap-Clip.“ Das Ideal des Autors, der „große Schriftsteller“ und Nobelpreisträger Samuel Beckett, vor dem man vor Ehrfurcht einst erstarrte, wird lächerlich gemacht bzw. entmythologisiert. Man hat es hier aber auch mit dem postmodernem Phänomen der Einebnung der Unterschiede zwischen Höherer und Niedriger Kultur zu tun. Da in der Postmoderne gilt „anything goes“, kann man inzwischen Beckett im selben Atemzug mit einem Rap-Clip nennen. Houellebecq geht aber noch weiter, indem er zeigt, dass in der herrschenden Kultur der Spaßgesellschaft Beckett fehl am Platze ist und verschwinden müsste. Dies darf als Kritik der Kunst an ihrem eigenen Begriff gesehen werden. Dadurch geht sie laut Adorno (AM ²⁹⁵) über ihren Begriff hinaus, um ihm die Treue zu halten. Sie antezipiert in ihrer Schwäche einen Geist, der hervorträte, wenn der Materialismus sich verwirklichte und so sich selber und die Herrschaft materieller Interessen abschaffte.

4.2.4. LITERATUR DER JAHRTAUSENDWENDE²⁹⁶

Der Begriff ‚Studien‘, den Mihm verwendet, ist ungewöhnlich und womöglich zu allgemein. Besteht ein Zusammenhang zwischen dem französischen Roman und der Jahrtausendwende, außer dass diese als zeitliches Bestimmungsmerkmal fungiert? Wie wirkt sich die Jahrtausendwende auf den französischen Roman aus? Das Vorwort nennt sich „Standortskizze der Literaturszene“. Im Zeitalter obligater Zeitgemäßheit dürfte Verortung und dergleichen schwierig sein, da die Szenerien sehr schnell wechseln. Kapitel 1 fragt nach dem „Zugriff auf Houellebecqs Werk“. Der Werkbegriff ist spätestens seit Foucault kritisiert. Das 1. Unterkapitel nennt sich „Vita und Autofiktion“. Trotz des ‚Todes des Autors‘ (Barthes) scheint die Vita des Autors immer noch oder wieder wichtig zu sein. Im Zusammenhang mit dem Begriff Autofiktion ist die Vita vonnöten, das Autofiktionale als solches überhaupt thematisieren zu können. Zur Aufhellung des Begriffes ‚Autofiktion‘ möchten wir auf seine Abgrenzung zur Erzählperspektive eines Ich-Erzählers hinweisen. Das erzählende Ich in Henry Millers *Sexus* erzählt allem Anschein nach eine Episode aus dem Leben des Autors Miller. Darum sind aber Autor und Erzähler nicht als identisch zu betrachten. Man kann eben genannten Roman als autofiktional bestimmen und braucht dann auf den Unterschied zwischen Biographie und Erzählung nicht weiter eingehen. Was ist damit gewonnen? Im Falle des Politikons Houellebecq kann man Meinungen seiner Helden auf den

²⁹⁵ Adorno: *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 50.

²⁹⁶ Wir fassen zusammen: Mihm, Emil: *Studien zum französischen Roman der Jahrtausendwende*, Fulda, 2006.

Autoren schieben, um ihn so zur Rechenschaft zu ziehen. Der Mann von der Straße und potentielle Käufer geht so vor, weil er ein **juristisch verantwortliches Subjekt des Aussageaktes** haben möchte. Die Halbbildung vieler Feuilletonnisten und Kritiker macht ein ebensolches Vorgehen nötig, nicht zuletzt um den PR-Coup zu ermöglichen.

Das zweite Unterkapitel von Kapitel 1 nennt sich „Der Diskurs als methodischer Ansatz“. Offenbar rekurriert man auf die foucaultsche Diskursanalyse. **Discours und Récit** sind nicht selten Gegensätze. Die Erzählzeit einer Erzählung wird auch als Discours, die erzählte Zeit als Récit bezeichnet. Bei Houellebecq handelt es sich um ein Vorherrschen von Erzählung im Vergleich zum (wissenschaftlichen) Discours als Rede. Die **Erzählsituation der Beschreibung** kennt andere grammatikalische Zeiten als die Erzählung. ‚Diskurs als methodischen Ansatz‘ zu wählen, dürfte ohne Foucaults *Archäologie des Wissens* und die Aufschlüsselung seines Diskursbegriffes nicht auskommen. Von Foucault ist aber im weiteren nicht die Rede. Warum Houellebecqs ‚Diskurs‘ seinen Siegeszug antreten konnte, ist bestimmt eine diskursanalytische Frage. Aber wird sie diskursanalytisch behandelt? Man gerät dabei in einen Zirkel: weil sein Diskurs den Zeitgeist repräsentiert, hat Houellebecq soviel Erfolg und er hat soviel Erfolg, weil der den Zeitgeist repräsentiert. Vielleicht wird in wenigen Jahren –wie das bei vielen Nobelpreisträgern der Fall ist- keiner mehr von Houellebecq sprechen, was heißt, dass sein Diskurs keinerlei **Wichtigkeit für die epistemologische Entwicklung** gehabt hat.

In Kapitel 2 schlägt Mihm „Bausteine des Diskurses“ vor. Solche sieht er in:

- 1) Houellebecqs ‚revolutionärer **Geschichtsphilosophie**‘ (d. h. im Darwinismus, Biologismus bzw. der Biopolitik seiner Helden)
- 2) seiner ‚**Säkularisierung** des Absoluten‘ (die vom Tode Gottes noch nichts gehört hat?)
- 3) der ‚innerweltlichen **Entgrenzung** des Menschen‘ (was somit das Gegenteil der ‚Ausweitung der Kampfzone‘ vom Privaten auf das Ökonomische wäre)
- 4) der **Philosophie der ‚Elementarteilchen‘** (die uns bei Houellebecq über den Stellenwert eines Symbols nicht hinauszugehen scheinen, trotz ihrer Mythisierung und leitmotivischen Ritualisierung)
- 5) seinem **Wissenschaftsdiskurs**, den man im Lichte der **Authentizität** sehen müsste (Houellebecq verballhornt Wissenschaft und Akademismus eigentlich nur)
- 6) seinem Bezug zum **Zeitgeist** und wie sich der mit dem Mainstream und den Subkulturen auseinandersetzt (trotz dem Nießbrauch aus ihrer Angepasstheit hoffen die Helden auf **Selbstbefreiung** durch die Subkulturen)
- 7) **Veralltäglichung** der Sexualität (die dem authentischen Stellenwert der sexuellen **Selbstbefreiung** entgegensteht und so den von den Institutionen zum Sprechen gebrachten Sexus (Foucault) subvertiert oder stabilisiert?)
- 8) den **Sandmetaphern** (die inauthentische, inoriginelle, vaterlose Vergeblichkeit symbolisieren) und den Wirkungen des **Alterns** (das Houellebecqs Insistenz auf biologische Grenzziehungen unterstreicht).

Im Kapitel 3 gibt Mihm einen Begriff von „Mimesis 2000“, die er durch postmoderne **Metafiktion**, Möblierung von Zeit und Raum, dem Spannungsfeld der **Hauptfiguren** und dem **ethischen Absturz des Romans** bestimmt. Der Roman als Diskurs, der keinem Metadiskurs Rechenschaft schuldig ist, ist eigentlich keine Angelegenheit der Ethik, möchten wir hinzufügen.

Kapitel 4 beschreibt „die Tönungen des Plurilinguismus“. Kapitel 5 entdeckt (beim ‚linearen‘ Erzähler Houellebecq) eine **Polyphonie** als Kompositionsprinzip.

Kapitel 6 geht auf das geniale **Marketing** ein.

Kapitel 7 zeigt rezeptionsästhetische **Widersprüche**.

Kapitel 8 zeigt den Autoren auf der **Anklagebank**.

Kapitel 9 nimmt Bezug auf rezeptionsästhetische **Polarisierungen**.

Kapitel 10 untersucht das ‚Benchmarking‘ (Vergleich von Produkten).

Kapitel 11 zeichnet seine Ablehnung der **Literaturwissenschaft** nach.

Kapitel 12 vermag ‚proteische‘, d. h. **unzuverlässige Perspektiven** auszumachen.

Kapitel 13 nimmt die **Standortbestimmung des zeitgenössischen Romans** vor, womöglich, weil der Autor aufgrund der Verkaufszahlen seiner Romane nicht nur den zeitgenössischen Roman in Frankreich, sondern ‚all over the world‘ repräsentiert.

Der französische **Roman der Jahrtausendwende** scheint sich uns von Romanen anderer Zeiten nicht wesentlich zu unterscheiden. Da man Schwierigkeiten hat ihn zu charakterisieren, das heißt in der Vielheit eine Einheit auszumachen, versucht man das durch den Blick auf den Kalender: Jahrtausendwende! Die **kalendarische Zeit** ist Ausdruck des kollektiven Gedächtnisses. Sie ist eine kollektive Zeitlichkeit und vermag die ‚eigentliche‘ Zeit des um sein Sein zum Tode besorgten Individuums (Houellebecq) der ‚vulgären‘ **Zeit des Man** (den ethisch-normativen Standards des Publikums) anzugleichen. Das man das Rätsel des zeitgenössischen französischen Romans durch die **Jahrtausendwende-Gedächtnisfeier** zu erklären versucht, scheint uns im Zusammenhang mit dem „wirkliche[n] Ende der Geschichte“ zu stehen, das wir „nähren müssen“. „Die Gedenk- und Gedächtnisfeiern selber sind nur die sanfte Form des nekrophagen Kannibalismus ... Das ist die Arbeit von Erben, deren Ressentiment gegenüber dem Toten unerschöpflich ist. Die Museen, die Jubiläen, die Festivals, die Gesamtausgaben, die kleinsten unveröffentlichten Fragmente- das alles weist darauf hin, dass wir in eine rührige Ära des Ressentiments und der Reue eintreten. Der Übereifer bei den Gedächtnisfeiern ist offensichtlich Bestandteil dieser kollektiven Geißelung.“²⁹⁷ Weit vor der Jahrtausendwende und den Erinnerungsräumen von A. Assmann hat das Baudrillard prophezeit. So recht er wohl hat, tanzt man doch lieber ums goldene Kalb, denn ‚il faut être absolument modern‘. Die **kollektive Erinnerungspolitik** hat sich damit nicht erledigt.

Wir sehen zwar einen Zusammenhang von Houellebecq zur ‚Moderne der Jahrhundertwende(n)‘ (siehe oben Kapitel Borso), aber weniger zur Jahrtausendwende, die uns als bloßes kalendarisches Ereignis nur einen Bezug zu oben erwähnten Gedächtnisfeiern zu haben scheint. Übrigens setzt Houellebecqs Ich-Erzähler Michel aus dem Roman *Plattform* berüchtigte Wende auf das Jahr 2001 an: „Es war drei Uhr morgens Ortszeit, das Jahr 2001 hatte eben begonnen... Die Menschheit mit ihren verschiedenen Arten trat in das dritte Jahrtausend ein; was mich anging, war mein Eintritt eher versaut.“²⁹⁸ Sehr interessant scheint uns das Kapitel von Mihm: „Die Veralltäglicung von Sexualität“ (S. 77ff) zu sein. Es steht im Zusammenhang mit der Frage, inwieweit die (pornographische) **Veröffentlichung** des ‚kleinen, schmutzigen Geheimnisses‘ (D. H. Lawrence) ausreicht, die produktiven Kräfte des Sexus zu domestizieren und zu nivellieren? Der Vergleich mit dem Batailleschen Begriff der sexuellen **Überschreitung** und **Verausgabung** drängt sich auf. Die Journalistin Eaken, die Houellebecq in New York interviewte, ging auf das sexuelle Angebot von ihm nicht ein, so dass womöglich noch nicht alle **Schamgrenzen** niedergerissen sind, die Veralltäglicung von Sexualität nur zu 99 Prozent eingetreten ist, das Bataillesche Konzept noch Zukunft hat.

²⁹⁷ Baudrillard, Jean: *Die Illusion des Endes oder der Streik der Ereignisse*, Merve 1994, S. 42 – 43.

²⁹⁸ Houellebecq: *Plattform*; a.a.O., S. 123.

4.2.5. DER FALL HOUELLEBECQ- ZU FORMEN UND FUNKTIONEN DES LITERATURSKANDALS²⁹⁹

Der Spezialist für romanische ‚Roman-Zeit‘, Jochen Mecke, widmet sich dem Fall Houellebecq, den er besonders durch seine **neuartige Form eines Literaturskandals** charakterisiert sieht, im Rahmen einer Untersuchung über ‚Europäische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen‘, wobei es um Profile, Tendenzen und Strategien geht. Dabei kommt es Mecke zu, ‚Vernetzungen und Positionierungen- Koordinaten der Zirkulation im literarischen Feld‘ näher zu beleuchten, wobei das Thema Literaturskandal als **rhizomatische Schaltstelle** im kulturindustriellen, literarischen Systembereich sich besonders gut eignet, um dessen Funktionalität inne zu werden. Das Thema der Positionierungen und der Zirkulation wird dabei unterstützt von Fragestellungen, die sich ‚Katalogen, Profilen und Freiräumen in der Schwerpunktbildung einzelner Verlage‘, den ‚Tendenzen der romanischen Gegenwartsliteraturen und verlegerischen Strategien‘, sowie den ‚Neuen Medien‘, die im Zusammenhang mit einer **Neuartigkeit von Literatur** stehen, widmen. Mecke sieht erstens das Motiv des Literaturskandals als ein **Symptom** literaturgeschichtlichen Wandels an. Den konkreten Fall Houellebecq bestimmt er zweitens durch dessen sogenannte ‚**Romanthesen**‘ (aus dem Roman *Ausweitung der Kampfzone* = *AdK*) als **Provokation**, die in Beziehung zu den **ästhetischen Strukturen des Thesenromans** stehen.

Wie wir bereits gesehen haben, bezeichnet *AdK* neben seinen ausdrücklichen Thesen, die man als Romanthesen bezeichnet, auch **unausdrückliche Thesen**, die sich aus den dargestellten Inhalten herleiten lassen. Die provokativen Romanthesen zeigen viertens eine ‚ambivalente Position im literarischen Feld‘, die die Robbe-Grillettsche Formel der ‚Wiederkehr des Spiegels‘ (fünftens) in direkter Referenz zur wieder angestrebten **Selbsterkenntnis** im Nouveau nouveau roman sinnvoll erscheinen lassen. Dabei ist nicht zu übersehen, dass das Phänomen Houellebecq sich sechstens als ‚une certaine tendance de la littérature française‘ zu verstehen ist, dazu angetan, eine epistemologische Diskontinuität zu bezeichnen, die darin besteht, dass man versucht **immer weniger Bücher mit umso mehr Marketingaufwand** zum Erfolg zu verhelfen.

Nach den historischen Avantgarden hat der Literaturskandal eine andere **Funktion**, als die Autonomiebestrebung der Kunst zu unterstützen. Es gilt die Funktion von Literaturskandalen im Koordinatensystem von literarischer Ästhetik, literarischem Feld und Verlagswesen zu analysieren. Mecke versucht Houellebecqs Romane, seine provokativen Äußerungen in Interviews und seine Ausschluss aus der Künstlergruppe ‚Perpendiculaire‘ im Jahre 1998 im Zusammenhang zu betrachten. Die Skandale um *Elementarteilchen* (= *El*) (1998) und *Plateforme* (2001) zeigen **Wandel der Strukturen und Funktionen der Literatur** an, wobei allerdings die **Analyse der Romanform** mit in das Kalkül einbezogen werden muss. Wir möchten auf den Begriff von ‚der Literatur‘ hinweisen, die eine **Einheit** suggeriert, die nur idealtypisch gegeben ist, und dadurch eine Art Meta- oder Große Erzählung über Phänomene erlaubt, deren Gemeinsamkeit letztlich **statistische Zahlen** garantieren müssen. Die sogenannten Romanthesen in *AdK* führten **nur in Verbindung mit der literarischen Form** zum Skandal. Bei dem Skandal um Flauberts *Madame Bovary* ist es nicht allein der **Inhalt** von Ehebruch gewesen, der den Skandal verursacht hat. Wesentlich mitbeteiligt ist die neutrale, wertungsfreie, kommentarlose **Erzählperspektive** der literarischen Form Roman gewesen. Houellebecqs Romanthesen in *AdK* sind als Provokation zu sehen. Der Thesencharakter in *AdK* spiegelt die Theorien des Autors. „Le sexe représente bel et bien un

²⁹⁹ Mecke, Jochen : *Der Fall Houellebecq ...*, a.a.O., S.

second système de différenciation, tout à fait indépendant de l'argent ... Le libéralisme sexuel, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société."³⁰⁰

Bei Houellebecq kommt es zu einer **Positivierung der Anti-Utopie** von Huxleys *Brave New World*. Er steht damit in der **Tradition** von Humanismuskritik, die von Heideggers *Brief über den Humanismus* über existenzialistische Positionen, Gehlen (1963), Foucaults ‚Verschwinden des Menschen‘ (1966) zu Lyotards ‚Ende der Großen Erzählungen‘ (1979) reicht. Das ‚Ende des Menschen‘ als **zynisches Gegenstück aller Utopien** darf dabei in Zusammenhang mit der Kategorie des ‚Endes der Geschichte‘ als klassenlose Gesellschaft oder Verwirklichung aller geschichtlichen Möglichkeiten oder als Ende aller Ideologien bzw. Großen Erzählungen gesehen werden. Man spricht in Zusammenhang mit Houellebecq auch von einem ‚ästhetischen Neokynismus‘. Der Kyniker ist jemand, der sich öffentlich zu Idealen bekennt, die er privat als falsch abgelegt hat. Unter Punkt 3. nimmt sich Mecke der ‚ästhetischen Strukturen‘ des Thesenromans an. Der Begriff Strukturen hat dabei keinerlei Beziehungen zu den Forschungsansätzen des Strukturalismus. Es geht ihm zunächst um die **Figurenkonstellation**. Diese erkennt er als ein provokatives Potenzial. Die **transparente Form** von Houellebecqs Romanen, die dem Leser keine großen **Verstehensleistungen** abverlangt, eine direkte **Decodierung** der Botschaft gewährleistet und den unmittelbaren **Bezug zur Wirklichkeit** garantiert, zeigen die wenig komplexen und streng symmetrischen Figuren als stereotyp bis **klischeehaft**, Figuren, die den Eindruck von **Inexistenz** erwecken. In *El* ist Bruno hässlich, mit Ressentiments beladen, sexversessen, ein Ex-Lehrer, der sich an seine Schülerinnen heranmacht. Dagegen ist sein Bruder Michel intellektuell hochbegabt, hat jeder Liebe und Art von **Emotion** abgeschworen. Michel ist ganz Geist und hat der **Wissenschaft** sein Leben geweiht. Bruno ist ganz **Sinnlichkeit** und endet in der Psychiatrie. Beide Figuren sind **alternativ** und **komplementär**. Ähnlich komplementär sind die **Frauenfiguren** Annabelle und Christiane, die beide sich wegen einer unheilbaren Krankheit das Leben nehmen. Houellebecq nimmt **Typisierungen** der Figuren vor, um Merkmale soziologischer und psychologischer Gruppen **in kondensierter Form** darzustellen. Es kommt dabei zur Aufhebung jeglicher individueller Merkmale. Man hat es mit **Allerweltscharakteren** aus der Normalität zu tun.

Punkt 3.2. widmet sich den **Erzähltechniken**. Die narrative Zeitgestaltung zeichnet sich dadurch aus, dass die Lebensabschnitte der Protagonisten in *El* im Zeitraffer wiedergegeben werden. 44 Jahre des Lebens von Michels Großeltern werden auf zwei Seiten wiedergegeben.³⁰¹ Demgegenüber umfasst *Plateforme* von den erzählten Geschehnissen her nur **ein Jahr**, wodurch der Erzähler mehr Möglichkeiten hat, sich auf die Figuren einzulassen.

Mecke sieht in *El* einen auktorialen Erzähler gegeben, der eine autobiographische Perspektive innehat, die uns in das Innere der Figuren blicken lässt. Wir meinen demgegenüber, dass man es nur mit einer **personalen Erzählperspektive in der Er-Form** zu tun hat, was wir mit folgendem Zitat beweisen wollen:

„In der personalen Erzählsituation wird stets in der *Er-* oder *Sie-Form* erzählt. Idealerweise wird das Geschehen aus dem Blickwinkel (Erzählperspektive, point of view) einer Person mitgeteilt. Folglich erfährt der Leser die Geschichte aus der Perspektive dieser Person und das Mitgeteilte ist auf deren *Erfahrungs- und Bewusstseinshorizont* eingeschränkt ...

³⁰⁰ Houellebecq, Michel (1994) : *Extension du domaine de la lutte*. Paris : Maurice Nadeau (Reihe «J'ai lu », 1997).

³⁰¹ Houellebecq : *Les particules élémentaires*, Paris : Flammarion, 1998, S. 24.

Streckenweise, vor allem in den Dialogpassagen, scheint der Erzähler fast vollkommen hinter seine Personen zurückzutreten.³⁰²

Wir sehen dies in *El* gegeben. Der/die Erzähler erzählen nur soviel, wie das Ich des Helden von sich und den anderen wissen kann. Zwar wird diese Perspektive ganz am Ende, wenn Bruno Selbstmord begangen und Michel verschwunden sein wird, um die Dimension eines bzw. mehrerer Erzähler erweitert, die sich als Neo-Menschen herausstellen, wodurch ein auktoriales Moment hineinkommt. In dieser Passage werden aber ebenso nur Äußerlichkeiten wiedergegeben, so dass es kein ‚allwissender‘ Erzähler ist, der über das Innenleben der Helden Bescheid wüsste. Zeigt der Erzähler das Innenleben der Figuren, dann nur insoweit wie sich das der personale Erzähler aus den Äußerlichkeiten bzw. den Informationen, die ihm zugänglich sind, zusammenreimen kann, was unter anderem die These eines ‚Postnaturalismus‘³⁰³ bei Houellebecq bestätigen würde.

Unseres Wissens kommt es nur zweimal zu einem Überschreiten der Er-Perspektive, wofür man nicht unbedingt einen auktorialen Erzähler annehmen muss, weil die gegebenen Informationen sich aus dem Wissen von Michel bzw. Bruno ergeben könnten. Bis zum Verschwinden von Michel am Ende des Buches vermeint man die Dinge aus der Sicht entweder von Michel oder von Bruno dargestellt, eben aus der personalen Er-Perspektive. Wer genau danach erzählt, ist fraglich. Teilweise meint man, dass aus der Sicht Hubjaczeks, Michels Nachlassverwalter, in der Er-Form erzählt wird. Doch geht die Handlung noch über dessen Tod hinaus. Mittlerweile hat man es dann mit ‚Neo-Menschen‘ zu tun, so dass womöglich aus der Sicht eines Duplikates von Hubjacek in der Er-Form erzählt wird.

In *Plateforme* hat man es laut Mecke mit der **autobiographischen Perspektive** des Erstlings *AdK* zu tun. Der Begriff einer autobiographischen Perspektive scheint uns auf eine Rettung der Instanz des Autors hinauszulaufen. Im Begriff der Autobiographie ist es möglich, den Autoren mit dem Erzähler gleichzusetzen, was zu Vermischungen des Subjektes des Aussageaktes und dem **Subjekt der Aussage** führen kann. Wir möchten fragen, inwieweit man überhaupt von ‚einem autobiographischen Roman‘ sprechen kann, weil der Roman immer fiktionale Elemente enthält? Mecke weist darauf hin, dass Houellebecq in Interviews die **Meinungen** seiner Romanfiguren verteidigt, wodurch er eine **Identifikation von Autor und Erzähler** bei seinen Lesern suggeriert. Durch eine Gleichsetzung von Autor und Erzähler versucht man den Autoren für die Meinungen seiner Figuren verantwortlich zu machen, was auf eine Verkennung des Postulates von der **Freiheit der Kunst** hinausläuft. In *El* reiht der Erzähler **Stereotypen** vom Leben auf dem Lande aneinander. **Perspektivenwechsel** haben bei Houellebecq keine ästhetische Funktion, wie man das bei C. Simon und anderen Vertretern des Nouveau romans bemerken kann. Sie dienen einzig als **narrativer Stilbruch**, der eine **Ästhetik der Unterbietung** verfolgt. Man versucht somit die Literatur zu **entliterarisieren**, sowenig **Zeichen von Literarizität** (Barthes) wie möglich in den Text einfließen zu lassen.

Im Zusammenhang damit ist der ‚**Stil der Indifferenz**‘ zu sehen. Houellebecq legt eine Gleichgültigkeit gegenüber formaler **Kohärenz** auch in stilistischer Hinsicht an den Tag. Dass Houellebecq keinen bzw. nur einen schlechten Stil hat, wie das behauptet worden ist³⁰⁴, könnte man nicht sagen. Auffällig ist aber, dass er einen Stil der Indifferenz bevorzugt, bei dem es zu einer **Kongruenz von Form und Inhalt** kommt. Die oben genannte, monoton wirkende Darstellung von Martin’s (Michels Großvater vom Lande) Leben stimmt mit der fehlenden **Abwechslung** in seinem Leben überein. Es herrschen **Tropen der Teilnahmslosigkeit** vor, die schließlich in eine **Gleichgültigkeit des Stils** umschlagen. Die

³⁰² Duden, Basiswissen Schule, Literatur, Mannheim 2002, S. 85f.

³⁰³ Badré, Frédéric : *Une nouvelle tendance en littérature*, in : Le Monde, 3.10.1998.

³⁰⁴ Ollivier, Eric : *Michel Houellebecq : porno-misère*, in : Le Figaro littéraire, 16.9.1998.

Neutralität von Houellebecqs Stil entspricht den Inhalten seiner Romane. Demgegenüber muss bemerkt werden, dass es zu einem **Wechsel der sprachlichen Niveaus** kommt, um die **stilistische Homogenität** aufzubrechen. Gemeint ist das Phänomen, dass Hübener dadurch beschreibt, dass er von einem ‚Interview- oder Protokollstil‘ spricht. Dadurch gelingt es Komponenten ins Spiel zu bringen, die nicht mit der **horizontalen Dimension der Sprache** und der vertikalen Dimension des Stils zu tun haben. Er kommt dadurch den Forderungen von R. Barthes nahe, die man mit dessen **Écriture-Konzept** umschreiben könnte. Die Écriture ist dasjenige, was der Autor durch ‚engagement‘ in einem Pakt mit dem Leser **frei wählen** kann. Houellebecq möchte durch eine **Aufhebung einer Écriture romanesque**, eines schönen, literarisch-anspruchsvollen Stils, das **Gefälle zwischen Autor und Leser** überwinden. Er nähert sich dadurch dem ‚Null-grad der Schrift‘³⁰⁵ an, wie ihn Barthes gefordert hat. Entscheidend ist, dass die ‚Zeichen der Literarizität‘ eines Textes aufgehoben werden, wodurch sich der Autor ganz der menschlichen Problematik widmen kann. So kann man eine Ambivalenz bei Houellebecq feststellen. Zum einen bleibt er in seinen Erzähltechniken konventionell, zum anderen geht es ihm nur um die **Wiedergabe des Inhalts**.

Diese Ambivalenz setzt sich fort in der **Position** der Houellebecqschen Romane im literarischen Feld. Er befindet sich zwischen hoher und Trivialliteratur. Zum einen haben seine Romane viel ‚**symbolisches Kapital**‘, weil sie **ernste Themen** aufgreifen, zum anderen werden sie von einer breiten Masse gelesen und erwirtschaften **reales Kapital**. Insgesamt wird die **Dualität** des französischen literarischen Feldes von hoher und niedriger Kultur deshalb immer überflüssiger. Hinzu kommen Phänomene, die Mecke mit der ‚**Wiederkehr des Spiegels**‘ beschreibt. Ältere Autoren wie Robbe-Grillet machen den authentischeren Jüngeren durch ihre **artifizelleren Produkte** Konkurrenz. Houellebecq reagiert darauf, nicht mit einer Infragestellung der Produkte der Konkurrenten im literarischen Feld, sondern er **stellt das literarische Feld als solches infrage** und erweitert es um **andere Bereiche**, indem er **Skandale** in Szene setzt, die gesellschaftspolitische **Debatten** anregen. Insgesamt läuft das im Zusammenhang mit der immer rigideren **Kapitalisierung des Buchmarktes** auf ‚une certaine tendance de la littérature française‘ hinaus, die nur noch die **Bücher mit Marketingstrategien** absichert, die Erfolg versprechen. Der Skandal seit Houellebecq hat also die Funktion, das literarische Feld zu **erweitern** und die Literatur in das **System des Wettbewerbsvorteiles** zu integrieren. Dadurch wird die Dualität von hoher und niedriger Literatur, symbolischem und realen Kapital immer fragwürdiger, die ‚feinen Unterschiede‘ verschwinden selbst aus der französischen Literatur.

4.2.6. HOUELLEBECQ ALS EIN WEITERES KAPITEL IN DER WIRKUNGSGESCHICHTE DER FRÜHROMANTISCHEN IDEE EINER ‚NEUEN MYTHOLOGIE‘³⁰⁶:

Wir möchten vorab erwähnen, dass der Begriff ‚**Neue Mythologie**‘ von der Frühromantik, insbesondere Friedrich Schlegel, kreiert worden ist. Manfred Frank geht der „Wiederkehr des Dionysos im späten 19. und im vorfaschistischen 20. Jahrhundert“ nach, wobei er einen „Nachvollzug dieses Kapitels einer Wirkungsgeschichte der frühromantischen Idee einer ‚Neuen Mythologie‘“ leisten möchte. Dabei gilt es auf die **Grenzlinie** aufmerksam zu machen, wo „die universalistische und spätaufklärerische Idee einer aus Vernunft „mythisch“ legitimierten Gesellschaftlichkeit in Partikularismus, Nationalismus und Gegenaufklärung umschlägt“, um „der von den Nazis ... auf die Romantik datierten Wirkungsgeschichte

³⁰⁵ Barthes, Roland : *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1972, S. 56 : « absence idéale de style ».

³⁰⁶ Wir folgen den Ausführungen von Asholt, Wolfgang: *Neue Mythologie? Houellebecqsche Mythen oder der Mythos Houellebecq*, in: Jünke/Schwarze (Hg.): *Die Unausweichlichkeit des Mythos*, a.a.O, S. 251 -265.

geistfeindlicher, den „Logozenismus“ inkriminierender Vernunft-Renegation zu widersprechen.“³⁰⁷ Er bemerkt, dass die Nazis die Frühromantiker nicht als **Geist-Feinde** gesehen, sondern ihnen „Anhänglichkeit an jüdisch geführte Teezirkel“³⁰⁸ und Ähnliches vorgeworfen haben. Wir möchten damit verdeutlichen, dass sich jede Form einer Neuen Mythologie dadurch legitimieren muss, dass sie nicht anti-aufklärerische Tendenzen annimmt. Inwieweit das bei Houellebecq und Beigbender (siehe unten zur Mythopoiesis bei letzterem) gelingt oder nicht und das Argument von Habermas in Hinblick auf die Postmoderne als ‚neokonservative Wende‘ Bestätigung finden kann, möchten wir fragen? Herr Asholt scheint uns mit seiner übermäßigen Bewunderung von Houellebecq die Zweideutigkeiten nicht gerade zu verringern. Offenbar kommt der neue französische Roman mit Houellebecq und Beigbender nicht darum herum, der ‚Wirkungsgeschichte der frühromantischen Idee einer Neuen Mythologie‘ ein **weiteres Kapitel** anzuhängen. Der Zeitaspekt besteht darin, zu zeigen, inwieweit es nach einer klassischen Periode der Literatur (hier dem Nouveau roman) unter dem **Innovationszwang** zu zweideutigen, irrationalen Tendenzen kommt. Der **Mythos Houellebecq** geht –laut Asholt– auf eine Inszenierung des Romanciers als **Personifizierung** seiner Literatur zurück. Es findet eine **postavantgardistische ‚Rückführung von Kunst in Leben‘** statt. Es kommt zum Mythos des Tabubruchs a) einer schönen neuen Science-fiction-Welt und b) eines anderen Schreibens.

Die literaturhistorische Perspektive auf den Mythos der *Écriture* bei Houellebecq in Hinblick auf die *coupure épistémologique* (Foucault) zeigt die Tendenz einer „kopernikanischen Wende der Literaturproduktion“³⁰⁹.

Zunächst gilt es für Asholt zu bestimmen, warum von einem ‚Mythos Houellebecq‘ gesprochen werden kann. Es ließe sich in Hinblick auf den Roman *Possibilité d'une île* (=Mel) von einem Event sprechen. Houellebecq ist die prominente Figur in der literarischen *société du spectacle* (Debord 1967) geworden.

Er ist für die **Transfersumme** von 1,5 Millionen Euro zu dem Verlag eines Medienunternehmers gewechselt, der seine Literatur gleichzeitig mit verfilmt (**Intermedialität**). Letztere erscheint in fünf Sprachen. Er gibt Interview über Interview. Zeitungen widmen ihm Dossiers und Sondernummern, denen DVD's mit Softpornos von ihm beigelegt sind. Nur **ausgewählte Zeitungen** erhalten seine Romane vorab. Der **Protest der Ausgeschlossenen** wirkt dabei verkaufsfördernd. Mit den Romanen erscheinen gleichzeitig bis zu fünf **kritische Pamphlete** über den Autoren. **Lesereisen** ins Ausland unterstützen die Konstituierung eines **Alltagsmythos** Houellebecq. Dabei inszeniert er sich als cool-melancholischer **Romantiker**, dem es gelingt, die **Kunst des Romans ins Leben zu überführen**.

Die **Umwandlungsarbeit**, derer es laut Freud bedarf, damit man erkennen kann, dass „das Unbewußte [hier in unserem Fall der Literatur o. g. Autors] sich in adäquater Form in den Mythen und Religionen ausdrückt“³¹⁰, besorgt also Houellebecq selber bzw. die Werbekampagne seiner Verlage. Wir erinnern an das Wort Lacans, demzufolge ein Mythos sich nicht genug ist, keinen **Ritus** zu ertragen und befürchten, dass selbst solche literaturwissenschaftlich-neutralen Texte, wie der, dem wir gerade unsere Aufmerksamkeit widmen, sich nicht dieser kultisch-religiösen Vermittlung von individueller und kollektiver

³⁰⁷ Frank, Manfred: *Gott im Exil*, a.a.O., S. 9f.

³⁰⁸ Frank, a.a.O., S. 10.

³⁰⁹ Mecke, Jochen: *Der Fall ...*, a.a.O., S. 215.

³¹⁰ Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, a.a.O., S. 72. Dort kann man auch die grundlegende Frage lesen: „Warum auf den Mythos zurückkommen ...?“ Wir meinen, dass proklamierte ‚Unausweichlichkeit des Mythos‘ selber ein Mythos ist, und so als Mythos im Mythos ähnlich dem Traum im Traum die Funktion hat, einen stärkeren Realitätsbezug zu suggerieren.

Zeitlichkeit, die in einer solchen Mythisierung des Autoren Houellebecq zum Ausdruck kommt, entziehen können.

Asholt zählt weitere Merkmale auf, welche die Hypothese, die aus Houellebecq einen Mythos machen möchte, plausibel erscheinen lassen. Insgesamt dürften sie unter eine Strategie zu subsumieren sein, die ein bestimmtes Bild, ein Image, eine Imago, eine **Ikone**, ein Idol um die Person des Autoren aufbauen möchten. Wir möchten in diesem Zusammenhang kurz auf das Phänomen der **Idololatrie**, der **Bilderverehrung** hinweisen, welcher das **Bilderverbot** in vielen, meist monotheistischen Religionen gegenübersteht. Besonders hervorzuheben ist dabei, dass sich der Autor mit seinen romanesken Figuren identifiziere. Der *Spiegel* unter anderem präsentiert ein Photo von Houellebecq in einem Swinger-Club, so dass wir an seinen Helden Bruno aus *Particules élémentaires* erinnert werden. Hinzugenommen könnten noch die **Verkaufsrekorde** werden, um keinen Zweifel mehr am Mythos Houellebecq aufkommen zu lassen.

Nun scheint man nicht nur im **Subjekt des Äußerungsaktes**, hier des Autoren Houellebecq, einen Mythos wahrnehmen zu wollen, sondern auch Mythen in den Aussagen, wie sie das **Subjekt der Aussage** in den Romanen des Superstars hervorbringt. Solche Mythen werden nach Barthes durch eine Form bestimmt, die ein **zweites semiologisches System** schafft, das das ursprüngliche Zeichen, das Signifikant und Signifikat vereinigt, auf eine zweite Ebene hebt, die die Signifikation des Mythos gewährleistet. Bei Barthes ist die Rede von einer „image éternelle et pourtant datée“³¹¹, d. h. einem **ewigen** und dennoch **datierbaren** Bild.

In Hinblick auf unser Zeitkulturentheema haben wir es hier mit einer Zeitmodellierung zu tun, die den **Gegensatz von Zeitlichem und Zeitlosem** aufzuheben vermag. Das Datierbare, Zeitliche zeichnet sich durch seinen linearen, **diachronen**, sukzessiven, vergänglichen Aspekt aus, während sich das Ewige, Zeitlose durch seinen zirkulären, **synchronen**, koexistierenden, unvergänglichen Aspekt auszeichnet. Dabei wäre nach dem Verhältnis zu Zeit und Raum zu fragen. Kommt es zu einer ‚Verzeitlichung des Raumes‘ oder zu einer ‚Verräumlichung der Zeit‘?

Garantiert der Mythos **Dauer und Zusammenhalt der bürgerlichen Gesellschaft**, so hat laut Barthes der moderne Mythologe die **Aufgabe zu entmythologisieren**. Wir fragen, inwieweit man von ‚Entmythologisierung‘ sprechen kann, wenn man den einen Mythos (z. B. Houellebecq) durch einen anderen (die Literatur von Houellebecq) aufhebt, womöglich noch in einem Hegel’schen Sinne von ‚Aufhebung‘, wobei der aufgehobene Mythos noch im aufhebenden Mythos aufbewahrt sein müsste, man also nur den Teufel mit dem Beelzebub austreibt.

Nicht genug, dass Houellebecq –nach unserem Ermessen– ein bürgerlicher bzw. spätkapitalistischer Mythos ist, man scheut sich nicht, ihm eine **revolutionäre Wirkung** zu bescheinigen, die darin besteht, eben **bürgerliche Mythen** zu zerstören. Die Mythen Houellebecqs seien nicht nur dazu da, andere Mythen zu entmythologisieren, sondern auch Mythen zu **enttabuisieren**. Und dazu bedarf es eben des **Tabubruchs**, der **Gegenwelten** und eines anderen Schreibens, das als zweites semiologisches System Mythen erzeugt, die aber den anderen Mythen, denen des 20. Jahrhunderts **widersprechen**. Es dürfte nicht schwer sein, als nächsten Schritt, eine Mythenpolitik vergleichbar der Assmannschen Erinnerungspolitik auszumachen, die durch gezielte Kampagnen Mythen erzeugt, um andere zu zerstören oder auch nur ‚aufzuheben‘ und womöglich ist es nicht zufällig, wenn man im Zusammenhang mit mythischer Bilderverehrung von einem Aufsatz Jan Assmanns aus dem Jahre 2006 liest, der sich der Emanzipation der Bilder und Mythen verschrieben zu haben scheint, die womöglich bisher durch die bisherige abendländische, monotheistische Religiosität unterdrückt

³¹¹ Barthes, Roland: *Œuvres complètes*, Bd. 1. Paris : Seuil, 687ff.

(Unterdrückungshypothese) worden sind, indem er fragt: *Was ist so schlimm an den Bildern?*³¹²

Eine Art neue Mythologie forderte auch der Surrealismus, doch sollte das eine bessere Welt befördern helfen. Für Houellebecq sind Mythen um ihrer selbst willen da, was einem **L'art pour l'art-Effekt** hat. Die Provokation ist dabei um der **Provokation** willen zu verstehen und die Mythen fungieren als eine Art **psychoanalytisches Übergangsobjekt**, das helfen soll, die **Unausweichlichkeit und Unbeeinflussbarkeit von geschichtlichen Werdensprozessen** zu akzeptieren. So gesehen wären sie doch Mittel zum Zweck, nämlich zwischen Individuum und Kollektiv in Hinblick auf **Modernisierungsprozesse** zu vermitteln bzw. **Ideologie** abzusondern. Wir sehen darin eine Art neokonservative, postmoderne Reform- und Restaurationsstrategie, die den Status quo erhalten und deshalb mit –auch– mythischen **Manipulationsstrategien** über die wahren Konflikte hinwegtäuschen will. Man lese in Hinblick darauf *MeI*, wie diese das **Klonzeitalter** beschreibt und uns schon einmal behutsam auf **das mythisch Unausweichliche des Verschwindens des Menschen** im Schongang vorbereitet. In diesem Sinne bewahrheitet sich die These Ricoeurs, demzufolge die Erzählung dazu da ist, zwischen individueller und kollektiver Zeitlichkeit zu vermitteln. Ein solches Mittel sieht er im Mythos gegeben, wo der einzelne an einer **überzeitlichen Zeitlichkeit** partizipieren kann. ‚Ich werde zwar sterben, aber der Mythos wird weiterleben.‘ Wir weisen auf die Heideggersche Kategorie der Uneigentlichkeit hin, bei der das ‚vulgäre Man‘ an einer Zeitlichkeit partizipiert, die ihm der Angst vor seinem Sein zum Tode entheben kann. Insgesamt geht die Tendenz des neuesten französischen Romans zu **‚Strategien der Inauthentizität‘** und Uneigentlichkeit, was natürlich der Schaffung von Mythen in der Form Houellebecq entgegenkommt.

Die üblen Formeln des Terreur theorique und der Mâitres penseurs, als Verwerfung der großen französischen Philosophie des 20. Jahrhunderts, dürfte diese **Reduktion der Literatur auf Modeerscheinungen** zusätzlich unterstützen. Man hält Houellebecq den Mythos des Tabubruchs zugute, wobei wir fragen wollen, welches Tabu es denn in unserer Welt noch gibt? Man zitiert die Theorien von Bataille und Foucault, in denen es um die sexuelle Überschreitung geht, um Houellebecqs Literatur des Tabubruchs zu erklären. Wir möchten hinzufügen, dass Houellebecq erklärt hat, dass er Foucault verachtet, was wir gut nachvollziehen können, forderte Foucault doch, dass man einmal zwei Jahre auf dem

Buchmarkt ohne Autorennamen auszukommen versuchen sollte. Was dann aus Houellebecq geworden wäre, möchten wir nicht vorhersagen.

Es fällt der Begriff des „teilweise autofiktionale(n) Held(en)“³¹³, der uns dazu gemacht zu sein scheint, die Möglichkeit und Unausweichlichkeit eines ‚Mythos Houellebecq‘ salonfähig zu machen. Der Begriff ‚Autofiktion‘ ist von Dubrovsky in die Theorie eingeführt worden. Genette hat ihn 1991 weiterentwickelt.³¹⁴ Wir fragen nach dem Gewinn dieses Begriffes? Anscheinend ermöglicht er die **Differenz von Autor und Erzähler** zu überwinden. In *MeI* wird Daniel als Humorist bezeichnet, der eine gewisse Narrenfreiheit genießt, was ihm erlaubt, Tabugrenzen zu überschreiten. Dass Spaßvögel aller Art nicht erst seit Houellebecqs Romanen solche Privilegien haben, scheint dem Mythos von ihm keinen Abbruch zu tun. Seine Romane zeichneten sich durch ein „System der permanenten Transgression“³¹⁵ aus, wenn irgendeine Instanz hüh sagt, sagt der Romancier, mit dem nun der Autor oder der

³¹² Assmann, Jan: *Was ist so schlimm an den Bildern?*, in: *Bildersturm*. Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2006.

³¹³ Asholt, a.a.O, S. 254.

³¹⁴ Genette, Gérard: *Fiction et diction*, Seuil, 1991. Deutsche Übersetzung : Fiktion und Diktion, Fink, 1992.

³¹⁵ A.a.O, S. 255.

Erzähler gemeint ist?- scheinbar hott, eine Art Widerspruch um des Widerspruches willen, man ist an die Willensbildungsphase von Kleinkindern erinnert, die um nicht einem fremden Willen zu folgen, immer genau das Gegenteil von dem machen, was andere von ihnen wollen. Offensichtlich reichen solche begnadeten Strategien aus, damit Massen von Millionen gut informierter europäischer Bürger diese selbstgefällige, narzisstisch-weinerliche, anspruchslose Literatur kaufen.

Ist es mit den historischen **Avantgarden** ziemlich schnell zur Selbstverständlichkeit geworden, dass in der Kunst **nichts mehr selbstverständlich** ist, soll dieser Tatbestand seit Houellebecq nicht mehr gelten. Man redet bereits von einer Coupure épistémologique im Sinne Foucaults, wobei man dieses Konzept mit seinen Bemerkungen zur Überschreitung bei Bataille zu vermengen scheint. Eine solche Coupure wird meist erst viele Jahre nach ihrem Eintreten festgestellt und es handelt sich dabei um Veränderungen, die einer ganzen Epoche ein anderes Aussehen geben. Man nimmt als eine solche die Zeit um 1600 und 1800 an. Man lese dazu *Die Ordnung der Dinge* von Foucault, die aber keine so bequeme Lektüre wie Houellebecq mit seiner ‚Kultur der Klage‘ verspricht und eher dazu angetan ist, dem Leser narzisstische Kränkungen nicht ersparen zu können. Dass Houellebecq auf ein für die Geschichte und Entwicklung des abendländischen Logozentrismus einschneidendes Phänomen hindeutet, erscheint uns eher in den Bereich der Sterndeuterei gehörig, dass er selber eine solche Coupure wäre noch abwegiger und abstruser. Eher noch sollte man seine Kunst unter dem Gesichtspunkt einer ‚Ästhetik der schlechten Machart‘ untersuchen. Wir erkennen in Houellebecq eine Tendenz, die man mit dem altertümlichen Begriff eines Triumphes des ‚Monopolkapitalismus‘ am ehesten beschreiben könnte, wobei man immer die von ihm selbst in *Plateforme* angedeutete Gefahr des ‚Wettbewerbsvorteils‘ im Hinterkopf behalten sollte.

Was eher einleuchtet, besteht darin, dass Houellebecq gerade nicht viktorianische Tabugrenzen in einer in keinsten Weise batailleschen Überschreitung, sondern die wunden Punkte der Political correctness für seine Verkaufsstrategien ausbeutet, indem er ausländerfeindliche, rassistische, misogyne **Zoten** reißt, die keine andere Signifikation aufzuweisen haben, als eine Beziehung des Witzes zum Unbewussten aufscheinen zu lassen, die aber dann in selbstherrlicher Vollkommenheit der Helden Houellebecqs nicht weiter verfolgt wird, um am allerwenigsten einen Aufschluss über das eigene Unbewusste zu erhalten und wo Es war, Ich werden zu lassen. Denn dies wäre Terreur théorique, das ist seit irgendeiner kopernikanischen Wende out, wir sind eine neue Generation und die kann bzw. darf, ja soll so etwas sogar machen, **anything goes**, und der Stärkere wird sich durchsetzen. Dass aber der Stärkste von allen, Houellebecq, eher den Eindruck eines drogenabhängigen, gemarterten Christus erweckt, interessiert keinen. Man möge uns kurz verzeihen, dass wir unsere wissenschaftliche Neutralität aufgegeben haben, aber womöglich handelt es sich hier ebenfalls um die Notwendigkeit eines Paradigmenwechsels. Aus diesem Grund möchten wir von dem ‚Mythos des Mythos von Houellebecq‘ sprechen. Jeder Mythos, will er einer sein, lässt sich am ehesten an seiner Resistenz und Immunisierung gegen jegliche Entmythologisierung erkennen. Dass der Mann von der Straße und der Mann, der sonst keine solchen Sprüche, wie sie die Helden Houellebecqs von sich geben, machen darf, solches womöglich genießt, weil er zu Interpassivität verurteilt ist, dürfte klar sein. Wir fragen in diesem Zusammenhang nach dem **Problem der Freiheit**. Eine Definition von Freiheit lautet: Freiheit heißt nicht tun können, was man will, sondern können wollen, was man soll. Bei Houellebecq scheint es so zu sein, dass man unbedingt, das macht, was man nicht soll, um seine Freiheit unter Beweis zu stellen, was dem Ganzen etwas Zwanghaftes, in einer Reaktionsbildung Erstarrtes und somit völlig Unfreiwilliges verleiht. Da man seinen eigenen Willen noch nicht kennt, will man erst einmal nicht das, was die anderen wollen, wobei wir abermals bei einer querulanten Problematik wären. Dass Frechheit siegt, oder dass je

niederträchtiger man es treibt, es umso besser ginge, wie der Ich-Erzähler aus *AdK* seiner Véronique und allen Frauen vorwirft, scheint ebenso eine interpretatorische Notwendigkeit zu besitzen, um das Phänomen Houellebecq zu erklären, will sagen seinen Erfolg.

Doch mit den Mythen ist noch nicht genug. Es kommt bei Asholt noch ‚der Mythos der Science-fiction-Welt‘ und ‚der Mythos des Schreibens‘ hinzu, so dass sich die Frage nach dem ‚Ende des Mythos der *écriture*‘ stellt. Da bei Asholt alles Mythos und was mit Houellebecq zusammenhängt neu ist, muss alles, was neu auf dem Markt ist, auch wirklich neu sein, in dem Sinne, dass es anders als das letzte herrschende Paradigma ist. Hatte man einst gegen die Alten den Skripturalismus ausgerufen, so ruft man nun und ‚sehnt‘ sich nach der vielen Referenzlosigkeit nach einer neuen „Substantialität“³¹⁶, weil, wenn eine eschatologische Gestalt wie Houellebecq auf den Plan tritt, man sie mit einem Male gegeben sieht. Offenbar kommt Houellebecq einer Kulturrevolution gleich und das scheint man immer zu begrüßen, womöglich weil es sonst zu keinerlei gesellschaftspolitischen Veränderungen kommt.

Die neue **Substantialität** zielt natürlich gegen den Begriff der Hyperrealität und dem des Trugbildes, ist dieser doch dazu angetan, die ‚wahren‘ Mythen, Bilder bzw. Abbilder des Urbildes, infrage zu stellen. Hatte man schon einmal gerüttelt am ‚Mythos des intransitiven Schreibens‘, was soviel heißt, dass man durch eine Art **automatisches Schreiben** dahin gelangt, dass der Autor nicht weiß, was er sagt, und somit sagt, was er nicht weiß, wodurch er Zugang zu seinem Unbewussten bekommt, so musste dennoch erst einer wie Houellebecq kommen, der Tabula Rasa mit dem Terreur théorique machte, und natürlich einmal wieder ein ‚neues Zeitalter‘ einleitete. Die Affinität zur New-Age-Bewegung, die den Mangel der durch die Aufklärung verlorenen **Religiösität** beheben will, ist überdeutlich. Dass derartige Versuche auch bei Houellebecq meist fehlschlagen bzw. etwas Alptraumhaftes bekommen, kann man sich damit erklären, dass man eine Art Großen Anderen wiederherstellen will, der alle Fäden in der Hand hält, eine Kategorie, die nicht existiert.

Houellebecq lehne im literarischen Feld alle dominierenden Tendenzen ab und vertrete Substantialität und Essentialismen. Uns scheint eher –wie Mecke konstatiert– auf eine Ästhetik der schlechten Machart bzw. der Barthesschen *Écriture* hinauszulaufen, in der man sein Individuelles am Schreibakt dadurch unter Beweis stellt, dass man in einer Art existentialistischen, Heideggerschen Entschluss gerade Elemente betont, die nicht durch die Geworfenheit als Vergangenheitsaspekt und die Situation als Gegenwartsaspekt überkommen sind. Dazu gehören herrschende Normen in der Sprache selbst und auf dem Gebiet der Ästhetik. Wir haben insgesamt den Eindruck, dass der Fall, das Phänomen, der Skandal Houellebecq nachträglich zu einem bedeutenden Autor stilisiert werden soll. Auf alle Fälle hat man es in einem solchen Falle mit einem **Phänomen der Nachträglichkeit** zu tun. Aus der Psychoanalyse wissen wir, dass ein Erlebnis erst nachträglich zum Trauma werden kann. Man spricht vom **Steppunkt**, der eine **neue Perspektive auf Vergangenes** erfordert. Vielleicht sollte man im Zusammenhang mit Houellebecq statt von Mythos eher von **Trauma** sprechen, das sich vorläufig in eine **Mythisierung** sublimiert- Identifikation mit dem Aggressor. Die Lobhudelei von, aber noch viel mehr die Kritik an ihm scheint uns das Gegenteil vom Beabsichtigten zu bewirken. Seine Entmythologisierung schlägt wie die Dialektik der Aufklärung in ihr Gegenteil um, indem sie selber zum Mythos wird. Ähnliches begegnet uns bei der Beziehung von Beigbeder zum Mythos, wo wir das Trugbildhafte des Mythos nach Deleuze beleuchten wollen (siehe unten).

³¹⁶ Asholt, a.a.O., S. 260.

4.2.7. DIE RETTUNG DER ENTEIGNETEN ERFAHRUNG³¹⁷ - Proust und Houellebecq im Vergleich

Gemäß **Bergson** besteht das **Wesen der Erfahrung**, die **identitätsstiftend** ist, in der *Durée*, in **Dauerhaftigkeit**. Demgegenüber wird Foucault (siehe oben unter Foucault) sagen: „Die Beschreibung des Archivs gilt für unsere Diagnose, nimmt uns unsere Kontinuitäten, löst diese zeitliche Identität der Kontinuitäten auf, worin wir uns gerne selbst betrachten, um die Brüche der Geschichte zu bannen. Die Beschreibung des Archivs zerreißt den Faden der transzendentalen Teleologien. Kontinuitäten und Identitäten ergeben solche transzendente Teleologien.“³¹⁸ Foucault ist also gegen Kontinuität und *Durée* als Bedingung und Möglichkeit von identitätsverbürgender Erfahrung. Der **Begriff der ‚Erfahrung‘** wird von Benjamin folgendermaßen definiert: sie ist „eine Sache der Tradition, im kollektiven wie im privaten Leben. Sie bildet sich weniger aus einzelnen in der Erinnerung streng fixierten Gegebenheiten denn aus gehäuften, oft nicht bewussten Daten, die im Gedächtnis zusammenfließen.“³¹⁹

Der **Dichter** wird zum Subjekt der von Bergson beschworenen Erfahrung. Dies geschieht bei Proust, der sich die Frage stellt, wie sich Erfahrung unter den heutigen gesellschaftlichen Bedingungen noch herstellen, fabrizieren, konstruieren, synthetisieren, zusammenfügen, machen, produzieren, fiktionalisieren, simulieren ließe. Houellebecqs Helden werden, um Erfahrung herzustellen, in Populismus, Rassismus, innere und äußere Katastrophen fliehen, um die Authentizität simulierende Erfahrung des Mannes von der Straße, der sich die **Unschuld seiner Erinnerung** (siehe oben Kapitel: die Walser-Assmann-Debatte) durch den **Konsens des politisch verantwortlichen Bürger** und des Experten nicht enteignen lassen will, nachzuvollziehen. Bereits für Proust ist Erfahrung nur noch **synthetisch** möglich, was etwa bei Bon (siehe oben) dazu führt, dass die **Trauerarbeit** des *Récit* auf sich genommen werden muss, um ein **Minimum an Erfahrung** und dadurch **Verankerung in der Realität** bzw. in einem Realitätsprinzip zu produzieren. Er weist somit darauf hin, dass die **transzendentalen Apriori** von Erfahrung nicht ein für alle Mal gegeben, sondern **veränderlich** und produzierbar sind. Ähnliches verkündet der **Ethnomethodologe** und Soziologe Garfinkel, wenn er die systematische, **methodologische Anwendung eines Wissens in einer Ethno-Gruppe** untersucht.

Prousts acht Bände seiner *Suche nach der verlorenen Zeit* –die Zeit hat, wie wir sehen werden, eine Vermittlerrolle in der Konstitution von Erfahrung, weil sie zwischen Individuum und Kollektiv vermittelt- sind nötig, um die Erfahrung zu retten und die **Figur des Erzählers** zu restaurieren. Da es sich im *Nouveau nouveau roman* um einen *Retour au récit* handelt, –Rita Schober hat Houellebecq als neuen Zola gefeiert (siehe oben), der den realistischen Roman nach über 100 Jahren Abwesenheit nach Frankreich zurückgebracht hat, seltsamerweise wie Zola am Ende eines Jahrhunderts stehend, was wir mit den ‚Moderne(n) der Jahrhundertwenden in Verbindung bringen-, können wir analog zu Proust von einer **Restaurierung** der Erzählerfigur sprechen. Die Frage wäre demnach, wie diese Rückkehr zum Erzählen Houellebecq in einer Art Kierkegaardschen ‚Sprung (in den Glauben)‘ auf Anhieb gelingen konnte? Während Proust zur Restaurierung der Figur des Erzählers von der eigenen Kindheit Bericht gibt –genau dasselbe wird Walser tun-, macht es sich Houellebecq zur Aufgabe, die existenzialistischen, aber oft auch populistischen **‚Grenzsituationen‘**³²⁰ seiner Helden zu beschreiben und lässt sie solche als **Exerzitien** eigens aufsuchen.

³¹⁷ Wir beziehen uns in unseren Ausführungen auf Benjamin, Walter: *Über einige Motive bei Baudelaire*, insbesondere Kapitel II, in: *Schriften Band I*, Frankfurt am Main 1955, S. 406 – 467.

³¹⁸ Foucault: *Archäologie des Wissens*, a. a. O, S. 190f.

³¹⁹ Benjamin: a.a.O, S. 428.

Bei Proust ist es Sache des Zufalls, der **Mémoire involontaire**, ob die Aufgabe, von der eigenen Kindheit zu berichten, lösbar ist. Bei Houellebecq sind es die Grenzsituationen des Sexus, der Perversion, des Traumas, der Neurose und Psychose, in denen es zu einer **Rückwendung der eigenen Geschichte** kommt, die befragt, durchlebt und durchlitten, im **Wiederholungszwang** erinnert und aufgearbeitet werden muss, um die Eigentlichkeit der Erfahrung zu erproben. Pornografie, Obszönität, Morde und Selbstmorde tragen die Spuren des Traumas und gehören zum Inventar der isolierten **Privatperson**, deren labyrinthische **Wahrheit** sie ausmachen. Allgemein betrachtet treten bei der Kategorie der Erfahrung im Gedächtnis Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in **Konjunktion**. Wir werden im Zusammenhang mit der Literatur von Beigbender (siehe unten) die Konzepte von Ricoeur kennenlernen, der die **Funktion des literarischen und historiografischen Récits** vornehmlich in der Vermittlung von individueller und kollektiver Zeitlichkeit sieht, bei der **Phantasievariationen**, Fest, Mythos, Ritus, Kult, Kalender als kollektives Gedächtnis, Archiv, Dokument, Spur und Zitat eine wichtige Rolle spielen, aber auch das menschliche Antlitz als **Unhintergebarkeit des Wesens des Anderen**.

Gerade über die Zeit kommt es zu einer Vermittlung von Individuellem und Kollektivem, weshalb die Dimension der Zeit bzw. **Zeitkulturen** immer größere Bedeutung für die **Konstitution von Erfahrung** erlangt. Der Widerstand gegen die Gegenwart kann in dieser Rückeroberung der verlorenen Zeit und Erfahrung nach Proustschem Vorbild bestehen. Wie wir gesehen haben, wehrt sich Walser gegen **Enteignungsversuche** seiner verlorenen Zeit: Kindheit durch den politischen-ethischen, metadiskursanalytischen Konsens, der eine Ausweitung der Kampfzone auf die Freiheit der Kunst und Literatur im Begriff ist vorzunehmen. Walser geht es um die Rettung der Aura seiner unschuldigen Erinnerungen. Die von Schiller einst von seinem Fürsten geforderte **Gedankenfreiheit** steht dabei ebenfalls auf dem Spiel, wie wir nur nebenbei bemerken möchten. Es ist bereits bei Benjamin die Rede von zwei Materien des Gedächtnisses, der individuellen –Heidegger würde sagen der eigentlichen- und der kollektiven –Heidegger würde sagen der vulgären des Man-. Wie wir gesehen haben, fügt Frau Assmann der individuellen und der kollektiv-kommunikablen Materie des Gedächtnisses noch die kulturelle der Institutionen (Archiv usw.) hinzu. Walser Forderung nach der Unschuld seiner Erinnerung deutet sie als ‚inkommunikables Gedächtnis‘, also zwischen individuellem und kollektiv-kommunikativen regressiv stecken bleibend.

Die Vermittlung von individuellem und kollektivem Gedächtnis zur Begründung von Erfahrung durch **Kulte, Zeremonien, Feste**, aber auch demokratischer Erinnerungsräume im Dienste von Streitkultur usw. führen zu einer **Synchronisierung und Kollektivierung** der verschiedenen individuellen, ‚eigentlichen‘ Erfahrungen, einer Art **Enteignung des Privaten** durch das Öffentliche. (Houellebecqs Roman *El* suggeriert sehr eindrucksvoll, dass die Individualisierung des modernen Menschen seine (Zwangs-)Kollektivierung durch kosmologische, überindividuelle Zeitlichkeiten (Ritus, Fest usw.) immer schwieriger werden lässt und sogar scheitern kann.) Bei Houellebecq nennt sich dies ‚Ausweitung der Kampfzone‘. Es kann so zu **Massenpsychologie und Gleichschaltung** kommen, wenn die so bewirkte Erfahrung zu einer **Ästhetisierung der Politik** verwendet wird, gegen die –gemäß Benjamin- nur eine **Politisierung der Kunst** etwas vermag.³²¹ Dem Fest kommt bei besagter Vermittlung besondere Bedeutung zu, da es ein Eingedenken zu bestimmten Zeiten darstellt und darüber entscheidet, wie der Mythos in seiner Beziehung zur Lebenszeit gehandhabt

³²⁰ ‚Grenzsituationen‘ ist ein Begriff aus dem **Existenzialismus**, gemeint sind besondere Ereignisse im Leben wie Geburt, Kindheit, Liebe, Tod usw.

³²¹ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk ...*, Nachwort, a.a.O., S. 397.

wird. Wie wir unten bei Ricoeur es bestätigt finden werden, nimmt der Einzelne mit seiner beschränkten **Lebenszeit** durch Mythos und Ritus an der kosmischen **Weltzeit** teil. **Willkürliche und unwillkürliche Erinnerung** verlieren im Fest ihre gegenseitige Ausschließbarkeit, so dass man Proust den Vorwurf des Unsozialen machen könnte. Wie auch Walser fürchtet er den Verlust seiner **authentischen Erinnerung**, die nur zufällig, unwillkürlich (involontaire) geschehen kann. Er möchte –psychoanalytisch gesprochen– ‚seinen Wunsch nicht verlieren‘, sich seine **Wahrheit** nicht entreißen lassen. Eine weiterführende Frage wäre es, wie Houellebecq in seinen Romanen von Anfang an den Sprung in das lineare, chronologische Erzählen schafft, wofür Proust mehrere Bände braucht. Wir erinnern uns an die narratologischen Ausführungen von Genette zu Proust (siehe oben).

Willkürliche und unwillkürliche Erinnerung:

Der Anachronismus der –willkürlichen oder unwillkürlichen- Erinnerungen und deren statischer Charakter sind [in *Du côté de chez Swann*] offenkundig aufs engste miteinander verknüpft, sofern das Gedächtnis zum einen die (diachronen) Perioden in (synchrone) Epochen und die Ereignisse in Tableaus verwandelt – und zum anderen dann diese Epochen und Tableaus in eine ihnen fremde, gänzlich neue Ordnung bringt. Die **Gedächtnistätigkeit des intermediären Subjekts** [welches ständig zwischen Gegenwart und Vergangenheit wechselt] ist somit ein Faktor oder Mittel der **Emanzipation der Erzählung von der diegetischen Zeitlichkeit**, auf den beiden zusammengehörigen Ebenen des einfachen Anachronismus und der Iteration, die einen komplexen Anachronismus darstellt. Von *Balbec* und vor allem von *Guermantes* [einzelne Bände der *Recherche*] an hingegen kommt es zu einer **Wiederherstellung sowohl der chronologischen Ordnung wie auch der Vorherrschaft des Singulativs** [einmaliges Erzählen einmaliger Vorgänge], die deutlich einhergeht mit einem allmählichen **Zurückweichen der Gedächtnisinstanz** und folglich einer **Emanzipation der Geschichte** [Chronologie der Ereignisse], die der **nichtlinearen Erzählweise** wieder das Szepter entreißt. Diese Wiederherstellung ... führt uns offenbar in völlig **traditionelle Bahnen** zurück, und man mag das subtile zeitliche „Durcheinander“ von *Swann* der altersweisen Anordnung der Reihe *Balbec-Guermantes-Sodome* vorziehen. Dafür kommt es hier nun aber zu **Verzerrungen der Dauer: eine scheinbar wieder in ihre Rechte eingesetzte „normale“ Zeitlichkeit wird durch gewaltige Ellipsen und monströse Szenen deformiert**, diesmal aber nicht vom intermediären Subjekt, sondern unmittelbar **vom Erzähler**, der mit wachsender Angst und Ungeduld seine letzten Szenen wie **Noah** seine Arche bis an den Rand der Belastbarkeit füllen will, aber gleichzeitig darauf erpicht ist, endlich zur **Auflösung** zu kommen (denn es gibt eine), die ihm die **Existenz** schenken und **seinen Diskurs legitimieren** wird. Wir rühren hier also an eine **andere Zeitlichkeit**, die nicht mehr die der Erzählung ist, sie aber in letzter Instanz beherrscht: an **die der Narration selber**.³²²

Der Preis, den Houellebecq für die Möglichkeit seiner linearen Erzählweise entrichten muss, sind die Katastrophen und Science-fiction-Visionen (*El, MeI*). Bei Proust kommt es nach dem zeitlichen „Durcheinander“ von *Swann* zu einer Rückkehr zur traditionellen, linearen Erzählweise. **Bei Houellebecq ist der Retour au récit von der ersten Zeile an schon vollzogen.**

Zusammenfassung:

³²² Wir geben hier zusammenfassend wieder : Genette, Gerard: *Discours du Récit*, a.a.O., S. 110ff.

Houellebecqs ‚Retour au récit‘ vermag eine **Vermittlung von individueller und kollektiver Zeitlichkeit** vorzunehmen. Dies führt zu einer **synthetischen Herstellung von Erfahrung**. Die Rettung der **Kategorie Erfahrung** wird durch die **Erinnerungsräume des Biographischen**, Neurotischen, Traumatischen, der Urszene des Sexuellen, der Wiederholungszwänge, des Schocks, der inneren und äußeren Katastrophen, des Habitus und des Symptoms erreicht. Seine Erinnerung ist weder willkürlich, noch unwillkürlich. Mit Freud und Lacan scheint er zu wissen, **dass sich psychische Symptome früher oder später im Wiederholungszwang unbewusst selbst inszenieren**, weil das Unbewusste wie eine Sprache strukturiert ist und das Drängen des Buchstabens bereits in diesem stattfindet. Der Houellebecqsche Erzähler braucht nur zu warten, bis sich die Symptome, Wiederholungszwänge, Katastrophen und Zusammenbrüche seiner Protagonisten, die ganz normale, mitteleuropäische ‚Durchschnittserotomanen‘ sind, von selber einstellen. Früher oder später werden die Wahrheit des Unbewussten und die Pathologien der Vernunft ans Licht kommen. Es bedarf dazu weder willkürlicher, noch unwillkürlicher Erinnerung, wie **Laïos** entkommt man dem eigenen **Schicksal** weder durch die Willkürlichkeit des **Orakels** noch durch seine Ignorierung. Ähnlich wie Freud setzt Houellebecq bei seiner Selbsttherapie auf die Schilderung und Analyse der **Mikroereignisse** der ‚Psychopathologie des Alltagslebens‘, die einen unmittelbaren Zugang zum Unbewussten erschließen, man denke an Versprecher und sonstige Fehlleistungen. Wir haben versucht, diese Mikroereignisse, die gleichberechtigt nebeneinanderstehen und Aufschluss über die Houellebecqsche Weltanschauung geben, in oben ausgeführtem Kapitel zu den ‚Motiven bei Houellebecq‘ darzustellen.

4.2.8. THESENROMANE UND KONSTITUTION EINES ABSOLUTEN ICHS

Houellebecq wird zuweilen als Gegenpapst in der Literatur gehandelt. Durch ihn wird die Vorherrschaft der amerikanischen Schriftsteller bzw. des ‚romanesken Amerikanismus‘ (Asholt) eines Philipp Dijan in Frankreich gebrochen. Er ist Ketzer, Seelentröster, Pornograph. In der Einordnung seiner Romane oszilliert man zwischen epochalen **Ideenroman** und zärtlichem Buch. Der Autor Houellebecq wird als **rechter Beatnik** oder freundlicher Delphin gesehen. Inwieweit sein Erfolg auf einer **negativen Fixierung** im Verhältnis zu seiner Mutter beruht, welche ihn so anziehend für eine besondere Art von Frauen macht, scheint genauso der Erörterung wert, wie die literarische Qualität seiner Schriften. Darüber aber dass er gegen starke Frauen eine Hassliebe zur Schau trägt, zeigt man sich einig und sieht ihn insgesamt als ideale **Projektionsfläche**, auf der –ähnlich wie bei Nietzsche– die verschiedenen gesellschaftlichen Formationen zwischen rechts und links ihre Kämpfe austragen können. Nach ersten literarischen Misserfolgen scheint ihn nun das Glück zu verfolgen, er ist verdammt zum Erfolg. „Sie sind reaktionär, das ist gut“ heißt es in *Elementarteilchen* (a.a.O, S. 209) in der Begegnung mit **Sollers**, dessen negative Darstellung womöglich dadurch ausgeglichen wird, dass sie ihn über Insiderkreise hinaus berühmt gemacht hat. Houellebecq ist der erfolgreichste französische Schriftsteller der letzten Jahre. Er macht keinen Unterschied zwischen Autor und Ich-Erzähler. Er verachtet den Theoretiker Foucault. Das Textbegehren Houellebecqs charakterisiert sich durch eine Identifikation mit dem Hässlichen, Bösen, Falschen. Strebte der Existenzialist im Amoklauf 15 Minuten Freiheit an, reichen Bruno in den *El* „drei Minuten völliges Glück“, wenn ihm die Touristikstudentin im Bordell oral befriedigt. Dieses Erlebnis verhilft ihm zu einem literarischen Schub, der seine literarische Karriere inaugurieren wird.

Houellebecq hält sich selbst für den radikalsten von allen. *El* ist ein **Thesenroman**, eine ins Barbarische gewendete **Fortsetzung des romantischen Reflexionsromans**. Zur näheren Kennzeichnung von diesem wollen wir Walter Benjamin bemühen:

„Unter allen Darstellungsformen gibt es eine, in welcher die Romantiker die reflexive Selbstbegrenzung sowohl, als auch Selbsterweiterung aufs entschiedendste ausgebildet und auf diesem Gipfel unterschiedslos in einander übergehend finden. Diese höchst symbolische Form ist der Roman ... [er] kann in der Tat beliebig über sich reflektieren, in immer neuen Betrachtungen jede gegebene Bewusstseinsstufe von einem höheren Standpunkt zurückspiegeln. Dass er aus der Natur seiner Form dies erreicht, was anderen nur durch den Gewaltstreich der Ironie möglich ist, neutralisiert in ihm die Ironie. Aber eben weil der Roman niemals seine Form überschreitet, kann jede seiner Reflexionen andererseits wieder als durch sich selbst begrenzt angesehen werden, denn keine regelartige Darstellungsform ist es, welche sie eingrenzt ... Die Frühromantik hat den Roman ... als die höchste Form der Reflexion in der Poesie ihrer Kunsttheorie eingeordnet ... die Kunst [ist] das Kontinuum der Formen, und der Roman ist nach der Auffassung der Frühromantiker die fassbare Erscheinung dieses Kontinuums.“³²³

Houellebecqs Romane kann man als romantische Reflexionsromane bestimmen, weil in ihnen durch die Erlebnisse und Katastrophen, die ihre Helden erfahren, deren **absolutes Subjekt** konstituiert und dieser Prozess veranschaulicht wird. Die Reflexion ist für den ‚ursprünglichen‘ Fichte und die Frühromantiker eine **Handlung der Freiheit**, durch die die Unmittelbarkeit der Erkenntnis in die Form des Denkens umgewandelt wird- eine „Handlung, die vor allem Gegenständlichen im Geiste, welche die reine Form von diesem ist.“³²⁴ „Das absolute Subjekt, auf welches allein die Freiheit der Handlung sich bezieht, ist Zentrum dieser Reflexion und daher unmittelbar zu erkennen. Nicht um Erkenntnis eines Gegenstandes durch Anschauung [ein Begriff des ‚späteren‘ Fichte, der für die Kunsttheorie der Frühromantiker nicht mehr relevant sein wird], sondern um die Selbsterkenntnis einer Methode, eines Formalen -nichts anderes repräsentiert das absolute Subjekt- handelt es sich.“³²⁵

Die **Reflexion**, durch die die Houellebecqschen Helden sich ihre **Erlebnisse und Abenteuer in der Unmittelbarkeit der Erkenntnis denkend anverwandeln**, lässt sie ein absolutes Subjekt ausbilden, das als Sinn des ganzen Unternehmens angesehen werden könnte. Dieser Ausbildungsprozess eines absoluten Subjektes ist nicht ohne diese **romantische Form der Reflexion** möglich. Die Romane Houellebecqs sind eine solche Reflexion. Daraus folgt, dass sie ein absolutes Subjekt ausbilden. Gleichzeitig zeigen sie **die dem Reflexionsprozess eigene Freiheit und Souveränität der Handlung des absoluten Subjektes** und triumphieren so über die katastrophale Wirklichkeit, aber auch über die **Hyperrealität der Simulakren**. Im Zeitalter der Reproduzierbarkeit des Kunstwerks und der dadurch erzeugten **Massenkunst**, wird bei Houellebecq die auratische, nicht in einem ‚kollektiven Ereignis‘, sei es im Theater oder im Kinosaal, sondern **nur individuell rezipierbare Kunstform Roman** zum Widerstand gegen die Gegenwart, indem sie die **Ereignislosigkeit der simulierten und hyperrealen Wirklichkeit** aufbricht und **das in der Différance als Aufschub und zeitlicher Nachträglichkeit verschwundene Ereignis** zurückerobert. Gemeint ist die Erinnerung an das wesentliche Ereignis. Durch die **Konstituion des aktuellen, nicht-virtuellen, unmittelbaren, absoluten Subjektes**, das keinen Aufschub, keine Verzögerung, keine Différance, keine übersetzende Vermittlung benötigt, vermag der houellebecqsche Reflexionsroman **Werdensprozesse** zu ermöglichen. Ein **Thesenroman** ist ein Roman, der durch seine Inhalte **inexplizit** Thesen zum Ausdruck bringt.

³²³ Benjamin, Walter: *Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik*, in: ders. *Gesammelte Schriften I.I.*, Frankfurt 1974, S. 98 und 100.

³²⁴ Benjamin: a.a.O., S. 20.

³²⁵ Benjamin: a.a.O., S. 21.

Man muss an allen Fronten angreifen, ist die Devise von Houellebecq, **der Affekt und seine Entfesselung** ist die schlagendste These überhaupt. Der Affekt in Abgrenzung zum **Gefühl** bekommt in den **Theorien zur Nomadologie** bei Deleuze/Guattari eine wichtige Bedeutung.³²⁶ Der Affekt wird in der **Ökonomie** einer nomadischen Kriegsmaschine zur Waffe des Kriegers, während der von einem Staatsapparat vereinnahmte Staatsmann nur über die **Innerlichkeit des Gefühls** verfügt. Die zu Thesen hochstilisierten Affekte des Ressentiments und die dazugehörige Sklavenmoral setzen umso sicherer ins alte Recht wieder ein. Houellebecqs Idee ist es, dass der Individualismus und die sexuelle Befreiung in Westeuropa eine Gesellschaft von mitleidlosen **Hedonisten** erzeugt, die ihre Kinder zu seelischen **Krüppeln** macht. Eine Gesellschaft ohne **Güte und Opferbereitschaft der Frauen** ist in der Meinung Houellebecqs dem Untergang geweiht. Individualisierung führt zur Zerstörung von Familienstrukturen. Es besteht keine echte Beziehung mehr zwischen Eltern und Kind. Welche Werte wir unseren Kindern vermitteln sollen, wird zu einer hamletschen Herausforderung von ‚Sein oder Nichtsein‘. Wir erinnern uns mit Baudrillard, dass gerade die im **Nihilismus** endende Umwertung aller Werte **überlieferte Kontexte** zunichte macht, die **duellhafte Verführung** zwischen den noch nicht in der Simulation **ununterschiedenen Geschlechtern** vereitelt. Da in der real existierenden **Emanzipation der Frau** die berufliche mit der privaten **Selbstverwirklichung** konkurriert, bekommen die Kinder das Gefühl überflüssig zu sein. Wir sehen, dass Houellebecqs Sache zwar keinen **Kinderkreuzzug** als solchen darstellt, aber auch als Kreuzzug für die Sache der Kinder gesehen werden kann.

4.2.9. REFLEXIONSROMAN UND MODERNES COGITO

Wir möchten eben genannte Thesen vertiefen:

In unseren Ausführungen zu Houellebecq sind wir unter anderem zu dem Ergebnis gekommen, dass man dessen Roman als Reflexionsroman in der Spur des romantischen Reflexionsromans bezeichnen könnte. In letzterem wird die Reflexion zum **Medium** bzw. zur Handlung der Freiheit. Dies geschieht, indem die Unmittelbarkeit der Erkenntnis in die Form des Denkens umgewandelt wird. Diese **Umwandlung von Erkenntnis in Denken als Reflexion** wird zur **Handlung**, die im Geiste noch **vor allem Gegenständlichen** besteht. Diese Reflexion ist die **reine Form des Gegenständlichen**. Als Freiheit der Handlung bezieht sie sich auf **das absolute Subjekt**. Dieses ist das **Zentrum der Reflexion** als Umwandlung von Erkenntnis in Denken. Wir sehen in den Romanen Houellebecqs eine solche Umwandlung von Erkenntnis in Denken. Der Houellebecqsche Roman dient der Darstellung, Repräsentation, Mise-en-scène einer solchen ‚Reflexion‘, die im anverwandenden Denken als reiner Form der **Unmittelbarkeit der Erkenntnis** innezuwerden versucht. Wir dürfen ihn womöglich sogar als ‚Szene der Reflexion‘ bestimmen. Im Zentrum dieser ‚romantischen‘, romanesken Reflexion steht ein absolutes Subjekt. Nun ließe sich von aller Romanproduktion Derartiges sagen und es ist zu fragen, was am Houellebecqschen Roman die ‚romantische Reflexion‘ ist? Dies möchten wir durch die **Problematik der Freiheit** erklären.

Dem Leser werden die **Katastrophen und Unglücksfälle** der Houellebecqschen Helden, die meist in Wahnsinn oder Selbstmord enden, nicht entgangen sein. In *Ausweitung der Kampfzone* wird der Selbstmord der pubertären Brigitte Bardot geschildert. Tisserand, der Freund des Ich-Erzählers, möchte ein Liebespaar umbringen, was er dann nicht ausführt, und

³²⁶ Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 552: „Der Affekt ist die schnelle Entladung der Emotion, der Gegenschlag, während das Gefühl immer eine verschobene, verzögerte und beharrliche Emotion ist.“

kommt bei einem Autounfall ums Leben. Der Ich-Erzähler begibt sich freiwillig in eine psychiatrische Anstalt. In *Elementarteilchen* wird der Selbstmord der pubertären Anick geschildert. Bruno verführt aus Eifersucht auf einen schwarzen Schüler eine minderjährige Schülerin. Er begibt sich in psychiatrische Behandlung. Er lernt eine Frau kennen, in die er sich verliebt. Bald darauf wird diese unheilbar krank und nimmt sich das Leben. Sein Halbbruder Michel begegnet seiner Jugendliebe Annabelle wieder. Nach einer kurzen Zeit des Glücks widerfährt ihr ein ähnliches Schicksal wie Brunos Freundin. Sie wird unheilbar krank. Bruno geht erneut in die Anstalt und nimmt sich das Leben. Michel verschwindet, ohne dass man seine Leiche findet. In *Plattform* wird Michels Vater von einem Algerier umgebracht. Michel lernt in Thailand Valérie kennen. Beider Liaison dauert nicht lange. Valérie wird Opfer eines islamistischen Anschlags. Michel verbringt mehrere Monate in der Psychiatrie, bevor er den **Freitod** wählt. In *Möglichkeit einer Insel* begeht Daniel 1 Lebensgefährtin Selbstmord. Daniel 1 tritt einer **Sekte** bei. In dieser verlangt der **Ritus**, dass man Selbstmord begeht. Die Toten dieser Kirche werden erfolgreich **geklont**, so dass man von Daniel 24 und Daniel 25 erfährt. Daniel 25 macht sich auf die Suche nach einer Insel, wird dadurch abtrünnig von seiner Kirche, was dazu führt, dass er nicht weiter geklont wird, d. h. seine **Unsterblichkeitsstatus** aufgibt, in gewisser Hinsicht eine Art Selbstmord.

Wir meinen nun, dass es gerade diese ‚Katastrophen‘ sind, die durch ihre **Schockhaftigkeit** und traumatisierenden Wirkungen den spezifisch houellebecqschen, novellistischen **Umwandlungsprozess** von unmittelbarer Erkenntnis in Denken bzw. Schreiben erfordern. Houellebecq schreibt nicht als Müßiggänger, sondern als **Opfer** einer sich selbst entfremdeten Gesellschaft, das seine Gesichte und Alpträume kreativ verwandeln und gestalten, das heißt, sie reflektieren und so beherrschbar machen muss. Dies hat nun etwas von einer Dialektik der Aufklärung und **Herrschaftsausübung** an sich, was die Frage nach einer **Rückkehr mythischer Unausweichlichkeit** und deren Ursache stellt. Diese eben genannten Katastrophen und Traumen samt ihren Wiederholungszwängen erfordern die Reflexion der schriftstellerischen Darstellung, die nicht umhin kommt, ein absolutes Subjekt auszubilden, auf welches sich die ‚**Freiheit der (reflektierenden) Handlung**‘ bezieht. Zwar werden die Helden Houellebecqs mitsamt ihrer Determiniertheit nicht von ihrem unfreien Schicksal erlöst, aber die Unausweichlichkeit der Umwandlung und Anverwandlung von katastrophaler, unmittelbarer Erkenntnis in die Form des Denkens nötigt sie zu dieser bereits den Frühromantikern geläufigen Reflexion, die zur **Selbsterkenntnis einer Methode**, zur Selbsterkenntnis eines Formalen wird. Gerade letztere repräsentiert das absolute Subjekt.

Da es die Traumatas sind, die diesen Reflexionsprozess erzwingen, kommt der Zeitlichkeit des individuellen Schocks der Helden Houellebecqs eine besondere Bedeutung zu. Wir möchten daran erinnern, dass Frau Aleida Assmann, wie wir oben ausgeführt haben, in den Traumen des modernen Menschen, die paradigmatische Erfahrung des modernen Menschen nach Auschwitz sieht (siehe oben Kapitel ‚Erinnerungsräume‘ und ‚Zeit und Tradition‘). Die Zeitlichkeit eines Traumas und seines Wiederholungszwanges ist gekennzeichnet durch *Différance* im Sinne von Aufschub und Nachträglichkeit. Der Psychoanalytiker Lacan bemerkt zu diesem Zusammenhang: „Das Nachträglich ... demzufolge sich das Trauma ins Symptom kleidet, weist eine Zeitstruktur höheren Rangs auf.“³²⁷ Das Drängen des verdrängten, unbewältigten Konfliktes in dem, was die Psychoanalyse Es nennt, wird ihn unbewusst wiederholen bzw. inszenieren. Nichts anderes bedeutet ‚Wiederholungszwang‘. Der Roman *Plattform* beispielsweise darf als unbewusste Inszenierung eines solchen verdrängten Konfliktes gelesen werden, hier der verlorenen Geliebten und des verlorenen Glückes, die Assoziation an den Mythos von Orpheus und Eurydice aufkommen lassen.

³²⁷ Lacan, Jacques: *Schriften II*, Berlin 1986, S. 217.

Diese Traumen verlangen die Reflexion und somit die Ausbildung eines absoluten Subjektes. Wir erinnern uns des Satzes von Hölderlin, einem Dichter zwischen Klassik und Romantik: ‚wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch.‘ Die Notwendigkeit einer **Beherrschbarmachung des Traumen** lässt auch den dreifachen Retour –au sujet, au récit, au réel- erklären, mit dem laut Rita Schober Houellebecq den realistischen Roman à la Zola nach über hundert Jahren Abwesenheit nach Frankreich zurückkehren lässt (siehe oben die Schoberrezension). Das katastrophale, traumatische **Begehren** der Helden Houellebecqs benötigt keine erzählerischen Experimente, Umwege, keine besonderen Anachronien, um das **Drama der Geschichte** zu entfalten, es ist urplötzlich da und kann nur in reflexhafter und reflektierender Anverwandlung durch die Souveränität eines absoluten Subjektes festgehalten und prosaisch zur Darstellung gebracht werden. **Das Trauma als Symptom gibt vor, was geschehen wird.** Nach einem zeitlichen Aufschub, einer nachträglichen Différance wird sich der unbewusste, traumatische Konflikt von selbst in Szene setzen, Bruno wird genau an die Schule –diesmal als Lehrer- zurückkehren, an der er als Schüler gequält und misshandelt worden ist (siehe ...). Ähnliches konstatiert auch der Psychiater, nachdem sich Bruno vor der minderjährigen algerischen Schülerin entblößt hat. Leider kann Bruno diese Erkenntnis nicht nutzen, da gemäß psychoanalytischer Theorie ein Trauma **ohne Affekt** erinnert wird, so ohne Triebabfuhr wiederholt wird und nicht durcharbeitet werden kann. Wir stoßen hier auf ein Problem, auf das wir weiter unten kommen werden, nämlich das der Mémoire volontaire und der Mémoire involontaire, die analog zu Assmanns Begriffspaar in Hinblick auf die Mnemotechnik ‚Ars‘ und ‚Vis‘ gesehen werden können. Die Funktionen des Gedächtnisses können als Ars und Vis unterteilt werden. Bei Ars handelt es sich um die Künste und Hilfstechiken des Memorierens. Bei Vis um die natürliche oder lebendige Erinnerung, wie sie unwillentlich als Mémoire involontaire geschieht.

Zwar kann das Trauma willentlich erinnert werden, aber es vermag nicht an die Triebkräfte des unbewussten Konfliktes heranzureichen und eine Durcharbeitung zu ermöglichen. Dies gelingt viel eher der unwillkürlichen Erinnerung, die nicht bewusst auf den Konflikt mitsamt seinem Komplex hindeutet. Von daher ist es auch zu verstehen, dass Freud unwesentlichen Assoziationen seiner Analysanten größere Bedeutung beimaß, als den vordergründigen Problembereichen. Wir möchten hier auf die Bedeutung des Traumas in der Literatur Houellebecqs hinweisen. Das Trauma hat –wie wir bereits sagten- eine besondere, zeitliche Struktur. Ein aktueller Konflikt ist verdrängt bzw. in die **Virtualität** verbannt worden. Da er nicht mehr bewusst ist, fängt er im Unbewussten an ein Eigenleben zu führen und sich unwillkürlich zu wiederholen, um eine Erledigung zu erfahren, das heißt, es kommt zu einer **Aktualisierung** des Konfliktes durch den sogenannten Wiederholungszwang. Traumen weisen darüber hinaus auf eine unbewältigte Vergangenheit hin. Houellebecqs Thematisierung solcher Inhalte dürfte so für eine französische Erinnerungspolitik analog zu der von Assmann geforderten deutschen Dringlichkeit beanspruchen. Das traumatisierte individuelle **Gedächtnis** der Houellebecqschen Helden weist auf ein Ungleichgewicht von individueller und kollektiver Erinnerung hin. **Der ‚kollektive‘ Selbstmord**, der in *Möglichkeit einer Insel* sogar buchstäblich stattfindet, als letzter **Ausweg** von Individuen, die sich durch ihre **Überschreitung von Tabugrenzen** auszeichnen, ist nicht zu übersehen. Die Intensität der Traumen von Bruno und Co. ist so stark, dass sie zur Reflexion und zur Selbsterkenntnis einer Methode, der Selbsterkenntnis eines Formalen, das sich in dem sogenannten dreifachen Retour –au sujet, au réel und au récit- ausdrückt, zur Konstituierung eines absoluten Subjektes getrieben werden. Diese ist die Antwort des gesunden Menschenverstandes auf die **Herausforderungen des Erhabenen**, das er nicht durchschauen kann. Und so wacker man sich zwar schlägt, reicht dieses Cogito nicht, um aus der Krise herauszukommen. Es bedarf, wie wir unten noch erläutern werden, des unbewussten Cogitos,

was –wie wir gesehen haben- von Foucault als modernes Cogito umschrieben wird, das nicht umhin kann ‚das Ungedachte zu denken‘.

In letzter Konsequenz drängen die Traumen zum absoluten Subjekt und einer **konventionellen Erzählweise**. Gerade die Traumen, das traumatisierte Begehren erfordern und prägen eine Reflexion aus, die der sogenannten romantischen nahe steht, in der es zu einer Anverwandlung der unmittelbaren Erkenntnis durch das Denken kommt. Von daher meinen wir die Houellebecqschen Récits als romantische Reflexionsromane titulieren zu dürfen. Wir möchten sagen: der Erzähler hat gar keine Zeit zu literarischen Experimenten, denn er ist so von den Ereignissen in Anspruch genommen, dass er nur novellistisch und konventionell erzählen kann. *Ausweitung der Kampfzone* ist besonders aufgrund seines Schlusses mit der Novelle *Lenz* von Georg Büchner verglichen worden. Diese novellistische Struktur, die danach fragt, was passiert ist, um so das Unfassbare fassbar zu machen, herrscht in allen Erzählungen unseres Autors vor. Die Möglichkeit konventioneller Erzählweise weist auf eine **perfekte Vermittlung von individueller und kollektiver Zeit** hin. Um den Preis des kollektiven Selbstmordes seiner Helden gewinnt Houellebecq die mit Baudelaire und dem Beginn der Moderne verloren gegangene **Kategorie der Erfahrung** allem Anschein nach zurück und dadurch auch Aura, Einmaligkeit und Kultwert des Kunstwerks im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit. Wir möchten hier die **Frage nach dem Subjekt** vertiefen. In welchem Verhältnis steht das heroische, absolute Subjekt der Erzählungen zu anderen Cogitos und (Selbst-)Erkenntnismethoden? Descartes sagt: ich denke, also bin ich, Rimbaud: ich ist ein anderer, Freud: wo Es war, soll Ich werden, und Foucault spricht von einem modernen Cogito, das sich als **Selbsttäuschung** erkennt und **diese Bedingung ins Kalkül der Selbstreflexion einbeziehen** muss (siehe oben).

Offensichtlich kommen die Helden genannter Romane nicht umhin, ein bestimmtes Subjekt unter der **Unausweichlichkeit der Aktualisierung ihrer Traumen** auszuprägen, das aber trotz seines heroischen **Habitus** die Krise nicht zum eigenen Vorteil bewältigen kann. Spricht man im Zusammenhang der Arbeit am Mythos, wie sie Blumenberg fordert, von Unausweichlichkeit, ließe sich von einer **mythischen Gewalt des Traumas** als Unausweichlichkeit sprechen. Das neurotische, paranoide, hysterische oder sonst wie psychopathogene Symptom als Rückkehr des mythischen Bannes –unter dem die Houellebecqschen Figuren in den Untergang getrieben werden-, der sich gegenüber herkömmlicher Logik und Dialektik der Aufklärung als resistent erweist, und sich nur durch Interpretationsmethoden, wie sie Freuds *Traumdeutung* entdeckt hat, entschlüsseln lässt. Gerade aber die Psychoanalyse lehnen die Helden Houellebecqs kategorisch ab, wie wir aus beiläufigen Bemerkungen erfahren. Der Held der *Ausweitung* schimpft auf die Psychoanalyse, die ihm seine Lebensgefährtin abspenstig macht. Wir haben dies in unserer obigen Buchstabierung der *AdK* (siehe oben) folgendermaßen festgehalten: „X resümiert die Trennung von seiner Freundin Veronique (siehe oben auch den Zusammenhang zu dem Jeanne d’Arc-Denkmal auf dem Markplatz von Rouen) ... die „in Analyse“ gewesen ist. Er zitiert Lacan, der gesagt hätte: je niederträglicher ihr seid, desto besser geht es. Nach einem Streit mit Veronique hat er Tabletten geschluckt, ruft alsbald die Feuerwehr und lässt sich den Magen auspumpen. Veronique besucht ihn kein einziges Mal, obwohl er fast draufgegangen wäre. Sie nennt ihn bei einem weiteren Zerwürfnis einen Schlappschwanz und holt die Polizei (*AdK*, a.a.O., S. 110 – 113).“ Veronique entledigt sich seiner im Zuge der Fortschritte in ihrer Analyse bzw. stellt das so dar.

In *Elementarteilchen* werden Frauen als **finanziell ausgebeutet** durch die hohen Kosten einer Psychoanalyse dargestellt. Christiane, die Freundin von Bruno reflektiert über die „68ziger-

Emanzen, die Weinkrämpfe haben und durch eine Psychoanalyse nun völlig pleite sind.“³²⁸ In Frankreich gibt es eine Tradition, die Freud und die Psychoanalyse kategorisch ablehnt, man denke nur an das Buch *Anti-Ödipus* von Deleuze und Guattari. Wenn man dies tut, und die Helden Houellebecqs verstellen sich diesen Ausweg, müsste man andersartige erfolgversprechende Strategien entwickeln, was aber offensichtlich im **Existenzkampf** von Bruno und Co. nicht der Fall ist. Gehen die **Outlaws** zu weit und müssen ihren Widerstand gegen die Gegenwart bzw. ihren ‚männlichen Protest‘ (Freud) mit dem Leben bezahlen? Wir sind nicht die ersten, die Houellebecqs Romane als romantische Reflexionsromane einschätzen (siehe oben). Da wir in einem Zeitalter der Nicht-Reflexion leben, in dem der Triumph der Wissenschaft keine **Différance von Wissen und Nichtwissen** mehr duldet und so **Reflexionsprozesse des Nicht-Spezialisten** verhindert, dürfte die Eigenschaft des Reflektierens als Versuch einer **Rückeroberung von Realität** gesehen werden, die durch die **Echtzeit und Wiederholbarkeit** von Hyperrealität zu verschwinden droht.

Dabei ist die Reflexion des absoluten Subjektes darin zu sehen, dass sie eine **Synthese von Welt und Subjekt** herstellt, die nicht durch die **absolute Objektivität der Welt**, wie sie durch die technische Reproduzierbarkeit hergestellt werden kann –das **Ding an sich** scheint durch die Photographie darstellbar-, absorbiert wird. **In der romantischen Reflexion geht es nicht um Objektivierung von Welt, sondern um eine denkende Anverwandlung von Welt durch Reflexion**, die ein (absolutes) Subjekt auszuprägen imstande ist. Durch die Hyperrealität der fotografischen Reproduktionstechniken, die dazu führen, dass letztlich **nur noch Bilder von Bildern** gibt, wobei diese irgendwann **keine Referenz** mehr besitzen, droht **Realität und Erfahrung** als Konstituierung von solcher abhanden zu kommen. Durch die drohenden Katastrophen und Selbstmorde der Houellebecqschen Helden ist es notwendig, dass ein Reflexionsprozess ähnlich dem des romantischen Reflexionsromans zustande kommt. Es wird eine Art absolutes Subjekt ausgeprägt, das sich in **existentialistischen Grenzsituationen** selbst behauptet und so den Simulakren ein **cartesianisches Cogito** entgegensetzen kann. So sehr uns auch die Simulakren täuschen, sind wir es doch, die sie denkend als wahre Bilder erkennen. Wer denkt, muss aber auch sein (Cogito ergo sum).

Der **Triumph über die Hyperrealität** wird bei Houellebecq aber noch durch eine zweite Komponente gewährleistet. Das absolute Subjekt des Houellebecqschen Romans findet zur Kategorie der Erfahrung –wegen der Traumata gerade- zurück. Dies geschieht auf dem Wege der ‚Suche nach der verlorenen Zeit‘, als eine solche die Houellebecqschen Erzählungen mit ihrer novellistischen Fragestellung: was ist passiert? sich darstellen. In der Tradition von Bergsons *Matière et Mémoire* ist es Houellebecq, wie vor ihm Proust, möglich, das Wesen der Erfahrung durch die **‚durée‘ der Erzählung** zurückzugewinnen. *Durée* übersetzen wir mit Dauer bzw. der Simulation von Dauer. Dauer bezeichnet man in der Narratologie, wie wir oben im Kapitel über Genette gesehen haben, als das Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit. Die Erzählungen von Houellebecq suggerieren Dauer bereits durch ihre beispielhafte Handhabung von konventioneller Erzählweise mit Subjekt, Realität und Rückkehr des Erzählens und des Erzählers. Der Roman bzw. die Erzählung vermögen Dauer beispielhaft darzustellen und so zu erzeugen. Sie können also zur **Suggestion und Erzeugung von Subjektivität und Ichhaftigkeit** verwendet werden. Die Diskursanalyse Foucaults versucht das Umgekehrte, nämlich diesen **Prozess der Ich-Konstituierung durch die Ordnungen des Diskurses** aufzuzeigen. Houellebecq kehrt zum konventionellen, realistischen Roman zurück, enthebt sich dadurch aber auch den avantgardistischen Experimenten mit Zeitlichkeit.

³²⁸ Bezieht sich auf *Elementarteilchen*, a.a.O., S. 165.

Er setzt auf die **Metonymie** (Verschiebung), die durch **Diachronie** bestimmt ist, zuungunsten der **Metapher** (Verdichtung), die durch **Synchronie** bestimmt ist. Seine Erzählweise gibt sich chronologisch, linear. So ist es auch zu erklären, dass er mit der Proustschen *Mémoire involontaire*, die als analog zum **Traummechanismus der Verdichtung** angenommen werden kann, wenig zu tun hat. Houellebecq verschiebt den ursprünglichen, unbewussten Konflikt auf irgendein äußeres Ereignis, was eine **zeitliche Struktur von Vorher und Nachher** impliziert, während es noch die andere Möglichkeit gibt, einen Konflikt sich verdichten zu lassen in einem **Symbol**. Letzteres Phänomen trägt eine synchrone zeitliche Struktur, eine Art **Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Die Katastrophen und Traumen, die den Figuren Houellebecqs widerfahren, ersetzen im Vergleich zu Proust dessen Mémoire involontaire**. Man könnte sogar soweit gehen und sagen: die Katastrophen und Traumen sind die Houellebecqsche Form der *Mémoire involontaire*, wobei die psychoanalytische Kategorie des ‚hysterischen Zwischen-Falles‘ zu berücksichtigen wäre. In Houellebecqs Büchern folgt immer gleich die nächste Katastrophe, über der man die vorherige vergisst. Durch **konventionelle Erzähltechniken** wird die Sensationslust des Lesers zwar befriedigt, aber das Symptom, das Trauma wird nicht erklärt, interpretiert, angegangen, aufgelöst, die Handlungsweise der Protagonisten entzieht sich, widerstrebt einer interpretatorischen Erklärung.

Hier kommt der **Kontakt mit der Erfahrung des Lesers** ins Spiel. Diese verändert sich in ihrer Struktur. Der Titel eines Habermasbuchs: *Strukturwandel der Öffentlichkeit* dürfte diese These bereits exemplifizieren. Seit Baudelaire, das heißt mit Beginn der Moderne versucht man eine wahre, eigentliche Erfahrung im Gegensatz zu einer genormten, uneigentlichen der Massen zu gewinnen. Gegen die statistischen Methoden der Soziologie bezieht man sich auf Dichtung, Lebensphilosophie (Bergson), Natur, mythische Zeitalter.³²⁹ Dilthey schreibt *Das Erlebnis der Dichtung*. Bergson sieht „die Struktur des Gedächtnisses als entscheidend für die philosophische der Erfahrung an“³³⁰. An dieser Stelle sehen wir, wie die Kategorie der Erfahrung sich wesentlich an das Problem der Zeitlichkeit heftet, denn Gedächtnis ist ohne den Bezug zu Zeit nicht zu thematisieren. Erfahrung ist auch eine Sache der Tradition. Nicht zufällig hinterfragt Frau Assmann ‚Zeit und Tradition‘ (siehe oben). Neuere soziologische Theorien haben bereits den Begriff von posttraditionalen Gesellschaften geprägt, so dass wir fragen müssen, inwieweit die Erfahrung der Houellebecqschen Figuren zwar Traditionen beschwört, seien es auch nur die der Regression zu konventionellen Erzählweisen, aber deren Trugbildcharakter nicht gänzlich verwischen kann. Denn kann gemachte, willkürliche Tradition noch als solche gesehen werden? Erfahrung beruht auf Tradition. Verschwindet diese, verschwindet ebenso jene. Houellebecq richtet sich in seinen Lamentos gegen den werteersetzenden **Liberalismus von 68**, die Auflösung der Familie und anderer Traditionen. Er möchte Erfahrung durch **Rückgewinnung von Tradition** bewahren. Seine Erzählkunst **konserviert** Erfahrung, indem sie durch konventionelle Erzählweisen ideal zwischen individueller und kollektiver Zeitlichkeit vermittelt. Erfahrung bildet sich aus Gewohnheiten und Kontinuitäten, vielfältigen eher unbewussten Daten, weniger aus erinnerbaren, vereinzelter Erlebnissen, wie wir von Benjamin her wissen (siehe oben). Diese Art Erfahrung spezifiziert Bergson durch den Begriff der Dauer. Erfahrung kommt durch Dauer zustande.

Hier haben wir den Zusammenhang zu Zeitkulturen. Houellebecqs Helden werden in ihren Entwicklungsprozessen gezeigt, die Dauer haben. Die konventionelle Erzählung hat von vornherein Dauer, also zeigt sie Erfahrung. Gleichzeitig wird diese Dauer der Houellebecqschen Helden durch die Katastrophen der Wiederholungszwänge ihrer Traumen

³²⁹ Wir folgen in den Ausführungen: Benjamin, Walter: *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: *Schriften, Band I*, Frankfurt am Main 1955, S. 426 – 472.

³³⁰ Benjamin: A.a.O., S. 427.

gefährdet. Synthetisierende Erfahrung wird zerstört durch die Zerstörung von Dauer durch individuelle, persönliche Neurosen, den Knacks, den Riss, der irreversibel ist. Houellebecqs Helden zeigen ein **besonderes Verhältnis zur Irreversibilität.** Ist seit den neuen Archivierungstechniken fast alles reversibel und wiederholbar, so führen die Wiederholungszwänge der Protagonisten zu Katastrophen und Erlebnissen, die einen Bruch in der Kontinuität, Irreversibilität bewirken, den Point of no return, die Unumkehrbarkeit des tragischen Erlebnisses herausfordern. Die zwanghafte Kontinuität und Dauer, als Grundlage von Erfahrung, läuft auf die Katastrophe zu. Kontinuität, die Foucault nicht aufhört in einer Archäologie des Wissens in Frage zu stellen, wird zur Gefahr, erscheint als Ruhe vor dem Sturm, als trügerischer Frieden.

Houellebecqs Helden befinden sich in einer Dauer, verfügen über Erfahrung. Doch es kommt zu tragischen Zwischenfällen. Inwieweit sind diese **Katastrophen schon in der Geradlinigkeit und Eindimensionalität ihrer Erfahrung angelegt** bzw. der Preis für den realistischen Roman à la Zola, den dreifachen Retour au sujet, au réel, au récit? Welchen Preis hat die **zwanghafte Dauerhaftigkeit** solcher Erfahrung? Mündet sie nicht zwangsläufig in die Katastrophe? Von daher ist zu argwöhnen, dass der Nouveau nouveau roman mit seiner Widerspiegelung von leserkonformer Erfahrung und Politik der Zugeständnisse an die Aufrechterhaltung von Pseudoerfahrung, wie sie das absolute Subjekt zu suggerieren vermag, die **Entfremdung von der Wirklichkeit** auf anderen Wegen ausgleichen muss. Beigbeders Erzähler ist ein ‚Has been‘ (siehe oben), er durchschaut alles und kann so keine Erfahrung machen, weil diese auf Unwissen beruht. Eine Erfahrung kann man nur machen, wenn man bereit ist, für etwas Neues empfänglich zu sein.

Bruno und Co enden im Desaster, das heißt, ihr Realitätsprinzip vermag die Katastrophe nicht zu verhindern. Bergson sieht Erfahrung durch Dauer gegeben. **Dauer ist Erinnerung und Vergegenwärtigung des Lebensstromes.** Erinnerungspolitik steht so im Dienste von Dauer, Kontinuität und Identität. Proust hinterfragt das Bergsonsche Paradigma. Das reine Gedächtnis, die ‚mémoire pure‘ wird bei ihm zur Mémoire involontaire. Für ihn ist die willkürliche Erinnerung eine **leere Erinnerung**, ähnlich dem ‚leeren Sprechen‘ in der Psychoanalyse Lacans, sie ist bloße Information. Houellebecqs Ereignisse sind aber solche Mémoire volontaire, taucht die Spur einer Mémoire involontaire auf, wird sie entweder sofort verdrängt oder nicht weiter verfolgt (siehe *El*, das Kapitel: *Jessica Yessayan ist an allem schuld*, in dem Bruno in den entscheidenden Augenblicken seiner Katastrophe an seine Jugendliebe Jessica denkt.) Houellebecq erzählt nur Ereignisse, die man gut in einem **Lebenslauf** unterbringen kann, in einer **Chronik**, das heißt, es kommt zur **Aneinanderreihung von Daten**, ohne nach einer anderen, latenten **Kausalität** zu fragen. Sein Sprechen ist also womöglich nur ein leeres Sprechen, es kann die drohende Katastrophe seiner Helden nicht bannen. Ihrer inneren Leere korrespondieren ihre schwelenden Affekte und Traumata. Das leere Sprechen, die leere Erinnerung verhindert eine Lösung des unbewussten Konfliktes, was auf die Katastrophe hinführt. Leere Erinnerung ist eine leere Zeit, die nicht adäquat genutzt wird.

Prousts Held isst irgendwann ein Madeleine-Gebäck, was ihn in die alten Zeiten zurückversetzt. Er erkennt, dass das Verfllossene, die verlorene Zeit nicht **willentlich** zurückgeholt werden kann. Das bedeutet, dass es Zufall ist, ob man sich seiner Erfahrung bemächtigen, ein Bild von sich entwickeln kann. Hinein spielt hier der ‚Strukturwandel‘ der Erfahrung. Wie gelingt es, im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks und der Hyperrealität die eigene Erfahrung zu retten? Bruno und Co. retten ihre Erfahrung, aber um welchen Preis: Tod der Geliebten, Selbstmord etcetera. **Zwar rettet das Genre des romantischen Reflexionsromans mit Ausbildung eines absoluten Subjekts die Erfahrung, kann aber die persönlichen Katastrophen nicht verhindern.** Seit Freud und

Lacan wissen wir, das der Neurotiker ein **zu starkes Ich** hat, das sein Begehren abtöten will, um es beherrschbar zu machen. Die Aufrechterhaltung von Dauer und Erfahrung, um ein absolutes Subjekt zu gewährleisten, geht nicht selten ‚auf Dauer‘ nicht gut. Die Wiederholungszwänge als **Symptome und Wünsche** kommen wieder hoch, erschüttern die Stärke des neurotischen Subjektes, das nicht ‚Herr im eigenen Haus‘ ist, nur eine **Pseudoherrschaft** ausübt. Dadurch erhalten wir eine **neue Lesart** von Houellebecqs Romanen.

Sie sind durch das absolute Subjekt der Romantik bestimmt, aber dieses ist das neurotische, das heißt, es ist zu stark und muss im Zuge seiner Realitätsbewältigung seine Wünsche in einer Form unterdrücken, die zu einer **Rückkehr des Verdrängten** führt. Houellebecqs so selbstverständliche konventionelle Erzählweise, die die Ökonomie der Jouissance bzw. des Genießens eines Millionenpublikums für sich einzunehmen vermochte, kann darum als starr, statisch, unflexibel, wenig manövrierfähig bezeichnet werden. Sie weist auf ein solches **starres Ich** hin. Die Folge sind die Katastrophen der Protagonisten. Die Kategorie der Erfahrung, die sich auf die Bersonsche Dauer aufbaut ist also nur durch Katastrophen aufrechtzuerhalten. Wie man sieht, haben wir hiermit eine andere Lesart, die unter einem anderem Cogito, dem psychoanalytischen, betrachtet ist. Die erste Lesart erkennt, dass der romantische Reflexionsroman bei Houellebecq ein absolutes Subjekt ausbildet. Die zweite Lesart erkennt, dass dieses absolute Subjekt zu stark ist und seine Wünsche, sein Unbewusstes unterdrückt. Es kommt zu Wiederholungszwängen und Katastrophen, die auf ein neurotisches, vielleicht sogar psychotisches, zumindest pathogenes Subjekt hinweisen. Die einzige Chance wäre daher, absolutes Subjekt und neurotisches Subjekt in Hinblick auf ein ‚modernes Cogito‘ (siehe oben unter Foucault) oder Subjekt zu überwinden, dem es gelänge **Widerstand gegen die Kontinuität der Gegenwart** zu leisten, das selbstbewusste Ich und das unbewusste Ich oder Es, das sich in Träumen, Witzen, Versprechen und anderen Fehlleistungen, sowie in Wiederholungszwängen und Symptomen zeigt, in Einklang zu bringen. Offenbar reichen **die in der Erzählung angewandten zeitlichen Vermittlungsstrategien von Individuum und Kollektiv** nicht aus, die Helden vor dem Suizid zu bewahren.

Das legt nahe, entweder Diskursanalyse und Archäologie des Wissens zu betreiben, das heißt diskursive Formationen infrage zu stellen, oder Deutungsarbeit zu leisten, die sich in der Formel ‚wo Es war, soll Ich werden‘ zusammenfasst. Die zahlreichen Widerstände gegen die Psychoanalyse, seitens des Erzählers und der Figuren der Houellebecqschen Erzählungen machen dies aber unmöglich. Man hat es mit der Generation in Frankreich zu tun, für die Psychoanalyse Terreur theorique gehört. Bevor man sich mäßigt oder selber infrage stellt, hält man an seinem Begehren fest und schreibt das Begehren der Helden in den Tod, wo es auf ewig unerfüllt bleibt. Die Anforderungen der Literatur und ihrer **Verkäuflichkeit** triumphieren über die selbsttheilerischen und selbsttherapeutischen Tendenzen. Laut Freud ist **Selbsttherapie** durch Schreiben aufgrund der Abwesenheit des Übertragungsphänomens in der psychoanalytischen Situation selten erfolgreich. So gesehen können Versuche der Selbsttherapie durch Schreiben zwar die Neurose bzw. den Leidensdruck abschwächen, aber letztlich nicht beheben. Womöglich muss der Autor sogar **seine Neurose aufrechterhalten, um ein gutes Buch schreiben zu können**, wie das Adorno am Fall Baudelaire konstatiert.

4.2.10. DIE UNAUSWEICHLICHKEIT DES MYTHOS³³¹

Bei Junke und Schwarze wird davon ausgegangen, dass der **Mythos** –was immer das sein mag- **unausweichlich** ist, das heißt, dass man um ihn bzw. die Beschäftigung und Auseinandersetzung mit ihm –sei es als **Experte** und Literaturwissenschaftler, sei es als **gut informierter Bürger**, sei es sogar als **Mann von der Straße**- nicht herumkommt. Eine Art lästige Pflicht, Pflichtpensum, aber auch Schicksalhaftigkeit, mit der der Mensch des abendländischen Logozentrismus heimgesucht wird von dieser **vorphilosophischen** und vorgeschichtlichen **Tatsache und Denkweise**, als ob er ihr nicht zu entrinnen vermöchte wie einem Orakel, einem Bannspruch, einer gerechten Strafe oder Rache eines beleidigten Gottes. Wir stellen dieser von den neuen Mythologen und Mythokraten bzw. Publiokraten und Medienzaren prognostizierten Unausweichlichkeit einer ‚neuen Mythologie‘ Henry Millers Frage: ‚warum zum Mythos zurückkehren?‘ entgegen und schlagen eine Strategie der ignoranten, ignorierenden **Vermeidung des Mythos**, eine Strategie der Publiophobie und Dekonstruktion von **Mehrwert akkumulierenden Schrifttechniken** und Schriftbildlichkeiten vor. Man spricht im Zusammenhang mit dem Mythos von „Fluchtlinien“ (a.a.O, S. 9), einem Begriff von Deleuze/Guattari, welche gerade die Philosophen sind, welche in ihrem *Anti-Ödipus* eine **Mythenkritik** vornehmen, wie sie radikaler nicht sein kann.³³² Wir möchten dem die Frage hinzufügen, inwieweit ist der Mythos nicht dazu angetan, zwangsläufig Fluchtlinien zu verbauen, wie es beispielsweise in der psychoanalytischen **Verwendung des Ödipusmythos** der Fall ist, die eine **Double-bind-Situation** verewigt, dabei aber ein **Unbewusstes** voraussetzt, das durch seine symbolische oder imaginäre, und nicht durch seine maschinenhafte Dimension charakterisiert ist.

Man tätigt bei Junke und Schwarze eine Unterscheidung von Mythos als Objekt/Gegenstand und als Instrument für den Literaturwissenschaftler, das heißt, als Kategorie, Begriff, Schema. Dass deren Kategorien zuweilen die Resistenz und Unaufklärbarkeit von Mythen erreichen, dürfte bereits für die zum Mythos geworden sind, die noch nicht aufgehört haben, gegen solche textanalytischen Unausweichlichkeiten mit kritischen Theorien aufzuklären.

Ein **Mythos Houellebecq** kann nur durch die Presse und Verlagswerbung, die Vervielfältigung seiner Bücher geschehen. Die Presse kritisiert ihn und versucht den Leser über ihn aufzuklären, macht ihn aber gerade dadurch erst recht zum Mythos, was sie verhindern wollte. Wie Adorno sagt, schlägt die **Aufklärung** in Mythos um, der sich gegen sie immunisiert. Houellebecq selbst macht durch seine Tabubrüche auf die Schwächen eines Systems aufmerksam, das gegen seine **Political incorrectness**, die dem **Genre Roman als nichtethischer Kunstform** jederzeit erlaubt sein müsste, schwere Geschütze auffährt und so erst die Sache zu dem macht, was sie von sich aus niemals werden könnte. Wieder werden wir durch die **Problematik von auratischem und reproduzierbarem Kunstwerk** mit den Theorien von Walter Benjamin konfrontiert. Das reproduzierbare Kunstwerk und sein **Ausstellungswert** tendieren für ‚Houellebecq und Co.‘ (gemeint ist vor allem Beigbeder) zu einer **Schaffung von Mythen**. War einst das Kunstwerk von seinem einmaligen **Kultwert** geprägt, der durch einen **Ritus** einen Mythos zelebrierte, tendiert das vervielfältigbare Kunstwerk durch seinen Ausstellungswert dazu einen Mythos zu begründen, dessen aufklärerische Dekonstruktion gerade zu dem Ritus wird, der den Mythos am Leben erhält und nährt. Wir nehmen Houellebecq und Beigbeder als **Gespenster eines neuen Mythos** wahr. Ein Mythos ist sich selbst nie genug, um keinen Ritus ertragen zu können (Lacan) und

³³¹Wir versuchen die Ergebnisse von Junke, Schwarze (Hg.): *Unausweichlichkeit des Mythos*, Meidenbauer München 2007, S. 9ff für unsere Problematisierung des ‚Phänomens Houellebecq‘ zu nutzen.

³³² Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, a.a.O, S. 381 – 394, besonders S. 393, AM 24,: “Der Artikel *Zur Einführung des Narzismus*, der eine bedeutende Etappe auf dem Wege zu einer Revision der Theorie der Triebe markiert, weist keine einzige Anspielung auf den Mythos von Narziß auf.“ (zitiert wird D. Anzieu)

wir Leser wollen nicht durch die Lektüre monopolistischer, populistischer Zeitungen zum Ritus von Houellebecq und Co. beitragen. Die Unausweichlichkeit des Mythos besteht also darin, dass die Presse Mythen erschafft, die der gut informierte Bürger dekonstruieren muss, man nennt dies dann ‚**Arbeit am Mythos**‘ (Blumenberg) und in der Tat repräsentiere laut Psychoanalyse der Mythos das Unbewusste. Nur muss man diese Art **Unbewusstes** nicht als verbindlich ansehen. Man kann ihm ein **produktives Unbewusstes** entgegensetzen, das nicht repräsentiert sein muss, sondern **sich selbst präsentiert**- nicht Mythos, Theater, Traum, sondern **Fabrik** ist. Der Mythos ist etwas Zeitloses und die Menschen partizipieren durch ihn an einer überindividuellen, kollektiv-kosmischen Zeit.

Der Mythos ist **Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen**. **Mythos und Geschichte** sind Gegensätze, ebenso wie Mythos und Philosophie. Geschichte ist **Entwicklung**, der Mythos schließt eine solche von vornherein aus. Die neuen Mythen zielen also gegen Geschichte und Entwicklung, was der These von einem **Ende der Geschichte** entgegenkommt. Weiter dürfte der Hang zum Mythos der panikartige Versuch sein, mangels Einfallsreicherem, das atomisierte Elementarteilchen Individuum in kollektive Zeitlichkeiten zu **reintegrieren** und so über **gesellschaftliche Konflikte** hinwegzutäuschen. Je extremer die Individualisierung, desto extremer muss die **Mythisierung als Rekollektivierung** ausfallen. Um den Mythos Houellebecq durch eine Arbeit am Mythos nicht erst zu einem solchen werden zu lassen, schlagen wir also eine **Vermeidungsstrategie** vor, um diesem Teufelskreis zu entgehen. Der Gedanke der Unausweichlichkeit des Mythos impliziert ein **Verleugungsverhalten von Realität**, falls man die Ananke der Beschäftigung mit dem Mythos nicht einsieht, bejaht, ihrer **Befehlhaftigkeit** folgt. Man hat keinen Ausweg, befindet sich also in einer Double-bind-Situation. Der Begriff der Verleugnung bezieht sich in der Psychoanalyse ursprünglich auf die **Ignorierung einer Differenz**, nämlich der geschlechtlichen. Dass das Geschlecht nicht eins ist, muss hin und wieder in ‚heiligen Schriften‘ thematisiert werden, um nicht in Vergessenheit zu geraten.

Die Geschlechterdifferenz übernimmt so die **Urszene der Wahrheit**, ist Sündenfall, der sublimiert werden muss. Diese Wahrheit soll womöglich die **Illusion von Welt** aufheben und die Realität, ihre Referenz, retten. So gesehen könnte ein Mythos Houellebecq **Substantialität** –worin vor allem Junke/Schwarze die zeitgemäße Funktion des Mythos sehen- als **Referentialität von Realität** garantieren. **Der Mythos wird so zur Referenz in einer Welt referenzloser Simulation von Hyperrealität**. Seine Funktion ist **Rückgewinnung eines archimedischen Punktes**, ähnlich wie Descartes **Cogito** zu einem solchen wird.

Wir meinen demgegenüber, dass die Ignorierung der Arbeit am Mythos keine Verleugnung von Realität ist.

Sagen wir, wenn mit aller Gewalt Mythen wie Houellebecq und Co. geschaffen werden, so dass es zur Unausweichlichkeit dieser kommt, ist das kein gutes Zeichen. Die Presse und Literaturkritik und die Verlage verordnen uns mit solchem **Mythopoiesis**. Seltsamerweise bringen es die Schriften Houellebecq durch die Unausweichlichkeit des Mythos zu **kanonisierten** und ‚heiligen‘ **Schriften**. Dies hat –wie wir ausgeführt haben- mit dem **Konzept eines absoluten Buches in der Romantik** zu tun. Weiter meinen wir, dass eine anti-demokratische Subversion der Freiheit der Kunst durch die ökonomische Macht der Verlage, die solche Mythisierungen von Autoren in die Wege leiten können, stattfindet. Mythos ist Monismus, Vereinheitlichung, Reduktion von Pluralismus und Vielfalt. Der Kampf gegen eine ‚Neue Unübersichtlichkeit‘ und Nichtkontrollierbarkeit wird also mit Hilfe des Mythos geführt.

Wir möchten analog zu Foucaults Begriff einer **Bio-Politik** von einer **Mythen-Politik** sprechen. Interessant scheint uns, dass in einer Zeit, in der zunehmend **der Sinn für das Tragische** abhanden kommt, man auf **das Fatalistische des Mythos**, seiner Unausweichlichkeit drängt. Es ist „das Schicksal der Mythos einer falschen Physik“ und „der erste Philosoph ist Naturalist, er redet über die Natur statt über die Götter“. Möchte man durch das Schaffen von Mythen zu den Göttern zurückkehren? „Damit verbunden ist die Auflage für ihn [den Philosophen], in die Philosophie **keine neuen Mythen einzuführen**, die **der Natur ihre ganze Positivität nehmen** würden.“³³³ Wir möchten fragen, welche Positivität es ist, die uns durch Mythen wie Houellebecq und Beigbender genommen wird und den unausweichlichen Mythomanen antworten: ‚hättet ihr geschwiegen, wären wir Philosophen geblieben.‘ „Der Mythos ist immer der Ausdruck des falschen Unendlichen und der Unruhe der Seele.“³³⁴ Die Trugbilder produzieren „das täuschende Bild eines falschen Unendlichen in den von ihnen erstellten Bildern“, sie flößen „dem Empfindungsvermögen ein falsches Gefühl des Willens und Begehrens ein“³³⁵. Das ist es gerade, was uns durch Werbung und Kunstkritik zu geschehen scheint. „Die Moderne wird durch die Macht des Trugbildes definiert.“³³⁶

Wir ziehen daraus einen einfachen Schluss: Houellebecq und Beigbender sind ‚Trugbilder‘, weil sie absolut und unbedingt modern sind, zum Modernsten erklärt worden sind. Der Mythos Houellebecq bzw. Beigbender ist also Trugbild. Wir müssen also an ihm arbeiten, um **das Unendliche** zurückzugewinnen. Warum müssen wir das? Was ist geschehen? Die ubiquitäre, allgegenwärtige Werbung hat uns mit ihnen konfrontiert, die Mythopoiesis ist ergangen. Wie mit den Gespenstern Houellebecq und Beigbender umgehen? Sie wieder loskriegen, indem man sie liest? Aber wenn man nicht will? Das Zeitkulturenproblem verlagert sich hier in unserem Fall von der Ebene der Literatur auf die der **Werbung**, des Marketings, des Wettbewerbs, des Marktes, der **Paratextualität**. Die Analyse literarischer Texte muss **außerliterarische Komponenten und Kategorien** zu deren Interpretation heranziehen. Der Widerstand gegen die Gegenwart kann so nur die Dekonstruktion der Unausweichlichkeit des Mythos, das heißt Arbeit an ihm, bedeuten. In weiterer Konsequenz weist uns das auf eine Grundweisheit der ursprünglichen kapitalistischen Akkumulation hin, nämlich dass auf dem (Welt-)Markt eine Ware gerade soviel wert ist, wie sie an Geld einbringt, das heißt, dass sie durch ihren **Tauschwert** und nicht durch ihren **Gebrauchswert** bestimmt ist. Konnte sich die schöne Literatur bisher dieser **Vereinnahmung** entziehen, indem ihr Ewigkeitswert sie davor bewahrte, wird es immer schwieriger, die **Kategorie der Verkäuflichkeit der Literatur** aus der Interpretation herauszulassen, das heißt, ihre Ontologie als **Ware**. Nichts anderes vermag der berühmte Slogan von der ‚Ausweitung der Kampfzone‘ zu besagen. Die Rede von der **Postliterarizität** und dem **Ende der Autonomie der Kunst** versucht ebenfalls die Tatsache nicht länger zu ignorieren, dass man die Literatur, wenn man sie nur unter dem Gesichtspunkt ihres idealtypischen, überzeitlichen **Ewigkeitswerts** beurteilt, in ihrem Wesen nicht länger adäquat erfassen kann.

Dass die Literatur eines Houellebecq und Beigbender zum Mythos werden kann, ist nur möglich, wenn ihr Zusammenhang zur Ökonomie durch Trugbilder verschleiert wird. Nun scheint es zwei Wege zu geben, um den Widerstand gegen diese Vereinnahmungstendenzen von Gegenwart zu leisten. Der erste besteht darin, dass man die Arbeit am **Mythos als Ausdruck ökonomischer Trugbilder** vertieft. Der andere besteht darin, dass man die Funktionsweise, den **Mechanismus der warenfetischistischen Illusion der Bücher** von Autoren wie Houellebecq und Beigbender aufzeigt. Wir möchten zunächst mit der Arbeit am

³³³ Deleuze: *Logik des Sinns*, Kapitel: *Lukrez und das Trugbild*, a.a.O., S. 335.

³³⁴ A.a.O., S. 339.

³³⁵ A.a.O., S. 337.

³³⁶ A.a.O.

Mythos fortfahren, die für uns zu einer Bestimmung des Trugbildes wird, bevor wir in einem eigenen Kapitel (siehe unten) auf den **Fetischcharakter der Ware** eingehen.

Jünke und Schwarze (a.a.O., S. 17f) konstatieren einen besonderen Mythos in der postmodernen **Konsumgesellschaft**, der im Zusammenhang mit einer neuen **Substantialität** steht. Sagen wir, dass es in der Literaturwissenschaft von Zeit zu Zeit etwas Neues gegen muss, und dass auch sie von den ‚Schweinezyklen‘ des Neuen profitiert, warum sollte sie also den Ast absägen, auf dem sie sitzt? Hinweisen möchten wir auf die Verwandtschaft dieser neuen Substantialität mit dem theologischen **Begriff der Transsubstantiation**, der Wesensverwandlung von Brot und Wein in den Leib und das Blut Christi während der Eucharistiefeier, in der das die Menschheit erlösende Sterben Jesu Christi vergegenwärtigt wird. In unserem Fetischkapitel (siehe unten) werden uns noch weitere **theologische Begriffe** begegnen, die auf die **Verschleierung von Trugbildern** verweisen. Die neue Substantialität wird durch Alltagsmythen hergestellt, wie sie im Zuge der **Selbstvermarktung von Autoren** entstehen, die ihre Person zu einem Mythos im Sinne einer populär-kulturellen **Ikone** (Bild) machen. Deleuze sieht **das mit Ikonen-Abbilder angefüllte Gebiet der Repräsentation** als das Gebiet der Philosophie schlechthin im Platonismus gegeben. In den Abbildern besteht eine intrinsische, innerliche Beziehung zu einem Urbild bzw. zu einem Grund.³³⁷ Wie gelingt es den sich selbst vermarktenden Autoren zu einer Ikone, einem Abbild zu werden, das in sich **ein ewiges Urbild** trägt?

Laut Deleuze ist das Trugbild, -der Feind des Abbildes eines Urbildes, das es nachahmt-, **unempfindbar. Sinnlich wahrnehmbar** ist nur das Bild, das die Qualität trägt und aus einer sehr raschen **Aufeinanderfolge** (die Beziehung zum Kino und zur Intermedialität dürfte klar sein; die Literatur verwendet filmische Techniken, um ihren Trugbildcharakter zu verschleiern, man spricht von ‚filmischer Schreibweise‘), aus einer **Summierung vieler identischer Trugbilder** besteht.³³⁸ Die **Ikone** ist wesensverwandt mit dem **Idol**, das heißt, mit **dem guten Objekt**, während das Trugbild als **das ‚Objekt der Tiefen‘** fungiert. Ikone-Idol ist **das ‚Objekt der Höhen‘**. Das **Bild** gemeinhin ist bestimmt von seinen körperlichen Partialoberflächen und der guten Absicht, die partialen, fragmentierten, unzusammenhängenden Teile, die das **Phantasma des zerstückelten Körpers** ausmachen, ‚phallisch‘ zu verbinden.³³⁹ Eine **Aufgabe der Ikonologie** bestand darin, wie man die Ikonen-Abbilder den spekulativen Erfordernissen des Christentums anpasste. Eine ähnliche Aufgabe leisten die **Ikonen in der Werbung**. Man muss wissen, dass es einer großangelegten Werbekampagne bedurfte, um *Neununddreissig*, das Manifest gegen die Werbekultur, erfolgreich zu vermarkten. Deleuze weist auf „die Welt als Ikone“ und auf „Idoledämmerung“ hin.³⁴⁰ Autoren wie Houellebecq und Beigbender werden im Sinne der Ausführungen von Junke und Schwarze im Zuge ihrer werbewirksamen **Selbstinszenierung** zu einem Mythos. Wir möchten kritisch fragen, inwieweit es nicht ein Euphemismus ist, wenn man bei dieser Art Propaganda, Massenpsychologie, Manipulation, Suggestion, **ausbeutbaren Beeinflussung eines kollektiven Unbewussten**, das nicht zum wenigsten auf tierischen Reflexen, unbewusster Konditionierung und Determinismus beruht, **Instrumentalisierung von Archetypen und Symbolen** nur von Mythen spricht und inwieweit eine solche Verwendung nicht selbst zum Mythos wird, der **die wahren Mechanismen** verkürzt und verkennt.

³³⁷ Deleuze, a.a.O., S. 317.

³³⁸ A.a.O., S. 334.

³³⁹ A.a.O., S. 279 und 267.

³⁴⁰ A.a.O., S. 318 und 320.

Houellebecq und Beigbeder. stellen sich als **Personifikation** ihrer Romanprotagonisten dar. Es besteht somit eine **Durchlässigkeit der Grenze zwischen Literatur und Leben**. Beide haben eine **besondere Art der Mythopoiesis**, sie sind ‚producteur de mythes‘. Barthes definiert in seinem 1957 erschienenen Werk *Mythologies* den Mythos als **System der Deformation, das Widersprüche und Mehrdeutigkeiten ausblendet, Bedeutungen arretiert und fixiert, Gegenständen ihre historische, das heißt ihre diachrone und synchrone Struktur raubt und sie damit naturalisiert**. Natur ist selber nicht frei von Geschichte und das Geschichtemachen von Natur ist ein Kapitel für sich. Offenbar haben wir ein **Bild von Natur** nötig, das es uns erlaubt, solche **Naturalisierungsprozesse** an Gegenständen unserer Wahl vorzunehmen. Laut Deleuze sind Mythen das falsche Unendliche. Es „produzieren die Trugbilder das täuschende Bild eines falschen Unendlichen“. Daraus folgt die **Illusion einer unendlichen Lustfähigkeit und einer unendlichen Möglichkeit von Qualen**. Begierde und Habsucht werden zu Angst und Schuldgefühl bei religiösen Menschen. Es gibt also eine **religiöse Dimension des Mythos, die das falsche Unendliche widerspiegelt**.³⁴¹ Deleuze weist auf drei Arten von Phantasmen hin: die theologischen, traumhaften und die erotischen. Die erotischen Phantasmen sind die schnellsten. Bei ihnen wohnen wir der Entwicklung der Illusion (siehe unten: die ‚warenfetischistische Illusion‘) und der damit einhergehenden Mythen bei. Mythen sind erotische Phantasmen, eine Entwicklung der Illusion. In einer Mischung aus Theologie, Erotismus und Träumerei (man denke an die rauschhaft-imaginäre Dimension in Beigbeders *Ferien im Koma*) verfügt das Liebesbegehren nur noch über Trugbilder. Ebenso beruht der Glaube an Götter auf Trugbildern.³⁴² Diese Mythen repräsentieren das Unendliche. Die zeitliche Struktur von letzterem sehen wir in einer **Aufhebung sowohl diachroner als auch synchroner Zeitmodellierungen** gegeben. Diese Unausweichlichkeit der Mythisierung von Schriftstellern wie Houellebecq möchten wir durch die **Entzauberung der warenfetischistischen Illusion** seiner Bücher erklären, die dadurch mit zustande kommt, **dass man daran glaubt, dass andere an sie glauben**.

4.2.11. DIE WARENFETISCHISTISCHE ILLUSION

Dem Werken von Houellebecq kommt exemplarische Bedeutung zu, weil es um den Zusammenhang von Literatur und Ware, Ästhetik und Ware, Ware und Ästhetik, Ware als Ästhetik, Ästhetik als Ware, Ästhetik der Ware, Ware der Ästhetik in der Moderne der Jahrhundert- bzw. der Jahrtausendwende geht. Wie (ver-)käuflich sind die Literatur und der Literat? Wie unausweichlich ist die (Ver-)Käuflichkeit der Literatur? Wie mythisch ist die Unausweichlichkeit der Verkäuflichkeit von Literatur? Wie unausweichlich ist der Mythos der Verkäuflichkeit von Literatur? Wie steht es mit Literatur, deren Ästhetik und Poetik sich von ihrem Wettbewerbsvorteil (Titel des 2. Kapitels des Romans *Plattform* von Houellebecq; was hier von ihm konstatiert wird, trifft im gleichen Maße auf Beigbeder zu, wie dies auch sehr eindrucksvoll Jenny Martin gezeigt hat) her bestimmt, das heißt, die es abgesehen hat auf Monopolisierung, absolute Akkumulierung und Kapitalisierung, Monismus, Vereinheitlichung, Zentralisierung, Personenkult, Idolisierung, Mythisierung, Popularisierung, Populismus, Universalisierung, Uniformierung, Autorisierung, Monokulturalismus, Anti-Pluralisierung, Ausschaltung literarischer Konkurrenz, absolute Liberalisierung, Entethisierung und Entmoralisierung des Literaturmarktes durch ‚Ausweitung der Kampfzone‘ und absoluten Freihandel? Der Zusammenhang zu dem Thema Zeitkulturen besteht darin, dass man zur Möglichkeit der Bedingung des Wettbewerbsvorteils im Literaturbetrieb eine Aufhebung von diachronen und von synchronen Strukturen

³⁴¹ Deleuze, a.a.O., S. 337f.

³⁴² A.a.O., S. 335.

vornehmen muss. Da jeden Tag in den Medien von Houellebecq/Beigbeder und Co. die Rede ist, gibt es kein Vorher und Nachher (diachrone Struktur) von ihnen mehr, aber auch keine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen (synchrone Struktur), weil es keine Elemente mehr gibt, die Ungleichzeitigkeit garantieren würden. Dass die Medien Public-relation-Kampagnen um Houellebecq/Beigbeder und ähnliche Idole in wohlkalkulierten Zeitabständen, sogenannten ‚Schweinezyklen‘, gezielt steuern, um die öffentliche Meinung nicht zu verärgern, dass sie ein perfektes ‚Timing‘, eine wohlkalkulierte Zeitmodellierung und Zeitpolitik für ihre PR-Coups verwenden, die noch dazu auf Massenpsychologie, Manipulation und Propaganda hinauslaufen, ändert nichts an der Tatsache, dass die Szene der Medien in überzeitlicher Manier immer die gleichen Akteure zeigt, die so klammheimlich wieder von der ‚Bildfläche‘ verschwinden, wie sie aus dem Dunkeln der Geschichte kometenhaft aufgestiegen sind, und genauso unscheinbar durch andere ersetzt werden.

Dies hat zudem den Vorteil, dass man mit diesem Polittheater und –spektakel von wichtigeren Fragestellungen ablenken, Konflikte externalisieren kann. Die Zeitlichkeit dieser Ausprägungen von **Zeitgeist**, Zeitgeschichte und Meinung-, sowie Gedächtnismache ist ahistorisch, trägt Ewigkeitscharakter, hat weder lineare noch zyklische, sondern kommt einer enthistorisierten, mythischen Zeitlichkeit entgegen, die die Kreierung der Trugbilder, Idole und Mythen des Alltags wie Houellebecq und Co. ermöglicht. Dabei hat man es mit überzeitlichen **Strukturen** zu tun, in denen man nur die einzelnen Elemente austauschen und durch ähnlich funktionierende ersetzen braucht. Es ist im **Zeitalter der Globalisierung** und Digitalisierung nicht mehr so, dass es Zeit bräuchte, bis Houellebecq in einem anderen Land die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit gewinnt. Die **Gleichschaltung der Medien aller Länder** kennt keine Zeit, keinen Aufschub, keine Différance mehr, bis Beigbeder/Houellebecq und Co. Publikum und Öffentlichkeit erreichen. Ab einem gewissen Punkt des Laissez-faire von Wirtschaftsliberalismus, Freihandel und Globalisierung gibt es keine **Wettbewerbsverzerrung** mehr, wie das Liberale auf ihre Fahnen schreiben, weil es keinen Wettbewerb mehr gibt. Die Weltwirtschaft wird von ein paar wenigen Firmen dominiert. Im Zuge dieser Gleichschaltung, Globalisierung durch die Medien darf man eine verstärkte ‚**Ästhetisierung der Politik**‘ annehmen, auf die man mit einer ‚**Politisierung der Kunst**‘ reagieren muss, wie wir das von Walter Benjamin erkannt bekommen haben. Welche Gründe hat die **Popularität** eines Beigbeders und eines Houellebecqs? Beide kommen aus der Kunst, spezieller bestimmt aus der Literatur. Ihre Romane verkaufen sich schwindelerregend gut, erobern die Märkte. Diese **Literatur als Ware** möchten wir genauer in Augenschein nehmen. Sie trägt **Fetischcharakter**, das heißt, ‚man‘, irgendjemand, kauft sie und zeigt dadurch, dass er an ihr ‚mana‘ glaubt. Wie erklärt sich das?³⁴³

Houellebecq/Beigbeder (=H/B) dürften die Absicht haben, mit ihren Büchern **das ultimative fetischistische Objekt** zu kreieren und zu liefern. Durch die **Subjektivität** ihrer monströsen Helden gefährden sie nicht das System, sondern haben **supplementäre Funktion**, garantieren sein Funktionieren. Beider gesellschaftliche Aktivität besteht im Tausch ihrer Bücher auf dem Markt. Dort handeln sie so, als ob ihre Bücher/Waren nicht nur bloße Gegenstände sind, um Geld zu machen, sondern mit bestimmten Eigenschaften und ‚theologischen Mucken‘ (Marx) begabte Objekte. Beide sind sich im Klaren darüber, ‚was Sache ist‘, nämlich dass ihre Bücher nichts anderes sind, als **die verdinglichte Form des Erscheinungsbildes der gesellschaftlichen Verhältnisse**, dass es also neben den Verhältnissen ihrer Bücher noch **Verhältnisse von Menschen** gibt. Das Paradox ist nun, dass die Menschen/Käufer so tun, als

³⁴³ Im Folgenden übertragen wir die Analyseketegorien aus Žižek, Slavoj: *Liebe Deine Nächsten? Nein, danke!*, Berlin 1999, Kapitel: IV Andantino * Allegretto: Ist der Cyperspace die letzte Form des Fetischismus? Unterkapitel 1: Andantino: Interpassivität: Unterstellung des Glaubens vs. Unterstellung des Wissens, S. 205 – 210 auf den ‚Fetischcharakter der Ware‘ von Houellebecqs Bücher.

wüssten sie dies nicht und an der **‚fetischistischen Illusion‘** der Bücher von H/B festhalten, das heißt an sie **glauben**. Diese/r fetischistische Inversion/Glaube wird auf Dinge verschoben, verkörpert sich in dem, was Marx ‚soziale Beziehungen zwischen Dingen‘ nennt. Der Fehler, den man nun vermeiden muss, ist die im eigentlichen Sinne ‚humanistische Vorstellung‘, dass dieser Glaube, der durch Dinge verkörpert, auf sie verschoben wird, **nichts als eine verdinglichte Form des Glaubens** ist. Das heißt, die Ursache für den Erfolg von H/B ist nicht darin zu suchen, dass der verschwundene Glaube nun durch die Bücher von H/B verkörpert, auf sie verschoben worden ist bzw. dass sie **nichts als eine verdinglichte Form des Glaubens** sind, sondern man hat als Aufgabe einer phänomenologischen Rekonstitution die **Entstehung dieser Verdinglichung** nachzuweisen, **wie der ursprünglich religiöse Glaube auf die Bücher von H/B transponiert wurde**. Paradox ist, dass diese **Verschiebung ursprünglich und konstitutiv** ist. Es gibt keine unmittelbare, selbstpräsente, sich selbst präsente, gegenwärtige, bewusste, lebende Subjektivität, der sich dieser in den ‚gesellschaftlichen Gegenständen‘, hier den Büchern von H/B, verkörperte Glaube zuschreiben ließe und die dann dieses Glaubens beraubt würde.

Das heißt, **es gibt keine Subjektivität, der sich ein Glaube zuschreiben ließe, welcher durch den Warenfetisch absorbiert worden wäre**. Es gibt nur einige **Glaubensüberzeugungen**, die von Anfang an den **Großen Anderen**, der gleichbedeutend mit einem alle Dinge bestimmenden Gott ist, betreffen und **dezentriert**, das heißt, nicht subjektiv sind. Man hat also **ein Subjekt, dem unterstellt wird, dass es ‚glaubt‘**, in unserem Fall an die gekauften Bücher von H/B. Dieses Phänomen ist universell und strukturell. Die Konsumenten glauben an die Waren, die sie kaufen, unterstellen wir. H/B verkaufen deshalb so viele Bücher, weil sie als Warenfetisch zum Ersatz für den Glauben an Gott dienen, unterstellen wir. Von Anfang an verschiebt das sprechende Subjekt seine Glaubensüberzeugung auf den Großen Anderen, **den Gläubigen schlechthin**, qua Ordnung der reinen Ähnlichkeit, so dass das Subjekt nie ‚wirklich daran glaubte‘. Von Anfang an bezieht sich das Subjekt, das die Bücher von H/B kauft oder nur deren Verkäuflichkeit, das heißt, den Glauben an sie, kennt, auf einen dezentrierten Anderen, dem er diesen Glauben zuschreibt.

Alle konkreten **Versionen des Subjekts, dem unterstellt wird, dass es glaubt** bzw. die Bücher H/B’s kauft, weil es an das durch beider Namen versprochene Mana glaubt, sind **Platzhalter des Großen Anderen**. Das heißt, **der Große Andere kauft H/B und macht sie berühmt und mythisch**. Was die Verkäuflichkeit von H/B steigert –eine Art Perpetuum mobile des Marketings– besteht weniger in dem menschlich-allzumenschlichem Phänomen, dass der Mensch ein metaphysisches Bedürfnis hat und lieber an das Nichts bzw. die Bücher von H/B glaubt, als nicht zu glauben, und darum, weil ‚Gott tot ist‘ seit Nietzsche an die Ware bzw. die Bücher von H/B glauben muss, weil er nichts anderes hat, woran er glauben kann, sondern darin, **dass jeder aufrichtige gläubige Mensch das starke Bedürfnis verspürt, ein anderes Subjekt zu imaginieren, dass an seiner Stelle glaubt**. Der Mythos von Houellebecq wird also nicht für seine wahren Leser erfunden, sondern für **ein nicht-existierendes Subjekt**, dem unterstellt wird, dass es an seine Bücher, sie kaufend, ‚glauben‘ will.

‚Ich glaube‘ daran, **dass noch andere an Houellebecq glauben und seine Bücher kaufen**. Ich glaube also durch den anderen Käufer an ihn, an die Qualität seiner Literatur. Jemand glaubt an Houellebecq, weil er ihn kauft. Er glaubt also an meiner Stelle und ich glaube durch ihn.

Wir glauben daran, dass die ‚Wilden‘ daran glauben, dass sie von Vögeln etc. abstammen. Da diese aber das nur sagen, weil ihre Ahnen daran glauben, mit denen sie sich als ein Wir identifizieren, möchten wir gewissermaßen daran glauben, **dass die ‚Primitiven‘ an etwas**

Primitives glauben. Das dürfte als ‚inverser Rassismus‘ verstanden werden. So kommt es dazu, dass Houellebecq weiter Bücher schreibt, weil er **die einfachen Menschen, die an seine Sache/seine Bücher glauben**, nicht enttäuschen will. Womöglich glaubt er, dass andere nicht umhin kommen, ihm, an ihn zu glauben. Darüber hinaus kommen wir durch **Werbung und Verkaufszahlen** der Bücher von Houellebecq, -wobei die Statistik als eine Art Artaudsches ‚Gottesgericht‘ und schicksalhafte Normen fungieren-, nicht umhin, von anderen zu hören, die an ihn glauben, so dass wir den bzw. irgendeinen Anderen, der zur Diskurs- und Lesergemeinde von Houellebecq gehört als eine Art Fundamentalisten von ihm verstehen und so brandmarken. Damit Glaube funktioniert, bedarf es eines ultimativen **Garanten**, doch dieser wird immer **aufgeschoben und verschoben**, ist **nie persönlich präsent**. Wer ist ‚der‘ Leser Houellebecqs, möchten wir fragen? Das wäre der, der an den Warenfetisch der Bücher Houellebecqs glaubt und **wegen dem und dessen ‚Bürgerschaft‘ man Houellebecq kauft**, weil er dessen Qualität **ultimativ**, das heißt, ohne dass er uns persönlich dessen Erprobung verbürgte, garantiert. Man denke an Gewährsmänner, **Kritiker und Kunstrichter**. Doch dieser **ideale Leser** ist immer ein nichtpräsenter (aufgeschobener). Denn herauszufinden, wer Houellebecq gelesen und ausgezeichnet hat und wie das geschehen ist, dazu bedarf es erst mehrerer Stunden Prüfung (**Aufschub**), was die **Garantie eine aufgeschobene** sein lässt, weil ‚jeder an Houellebecq Glaubende‘ an einen vorherigen Glaubenden glaubt. Dies macht die verschobene, rückbezügliche, nie präsente Struktur, die ohne eine **Vergangenheit** nicht zu denken ist.

Wie ist solch ein (theologischer) **Glaube an den Mythos Houellebecq und die Verkäuflichkeit seiner Bücherware** möglich? Wie wird dieser **Teufelskreis** aufgeschobenen Glaubens durchbrochen? Wir haben es hier mit der **Zeitlichkeit der Différance als Nachträglichkeit** zu tun. Zunächst glaubt man wie in der wahren Religion an die **Qualität der Ware der Bücher Houellebecqs** und wird dann **auf der Grundlage seines Glaubens empfänglich** für die ästhetischen Qualitäten von *Plattform* und Houellebecqs anderen Büchern, für das, was mir **die Wahrheit meines Glaubens** an ihn als überragenden Künstler Houellebecq beweist. Analog zu dem Fernsehdetektiv Colombo weiß man als Käufer, dass Houellebecq ‚der Täter‘ ist, dessen Buch man lesen muss, und sucht nachträglich nach ‚Beweisen‘ für die Qualität von dessen *Écriture*.

Hinzufügen möchten wir, dass dieses Problem des Glaubens an den Warenfetisch Houellebecq nur auf der Grundlage der Tatsache gelingt, **dass dessen Schriften noch nicht zur kanonisierten Literatur gehören**. Es steht darum im Zusammenhang mit dem **Phänomen Zeitgeist und Zeitgeschichte**, was die Frage nach dem **Verhältnis von Ursprünglichkeit und Glauben** aufwirft. Denn geht der Glaube an die Qualität der Bücher Houellebecqs über in das **Wissen** um diese, das heißt, **sedimentiert** er sich, lagert sich ab, so bedarf es seiner nicht mehr, was dazu führen wird, dass die **Leserschaft** von Houellebecq eine andere wird. Wir rühren hier an das Problem der geschichtlichen Sedimentierung.

Fragen wir nochmals: wie ist ‚der Glaube an Houellebecq‘ möglich? Wie wird der Teufelskreis aufgeschobenen Glaubens durchbrochen? Jeder glaubt angeblich an Houellebecq, das heißt, kauft seine Bücher, doch ist keine konkrete Person auszumachen, die in dieser idealen Weise an ihn ‚glauben‘ würde. Aufgeschoben ist der ‚Glaube an Houellebecq‘, weil dieser Gläubige nicht präsent ist, sondern erst gesucht werden muss. **Das Subjekt, das unmittelbar an die Ware Houellebecq glaubt, muss nicht existieren, damit der Glaube funktioniert.** Es genügt von der **Existenz des Houellebecqkäufers** auszugehen, einer Art **mythologischer Gründerfigur**, vielleicht ist es ein so einflussreicher Verleger wie **Jérôme Lindôn**.

Beigbender bemerkt in einem seiner Bücher, dass dieses nicht nur deshalb die Wahrheit ist, weil es von einem der drei großen französischen Verlagshäuser publiziert worden ist. Wir

haben den psychoanalytischen ‚Verneinungscharakter‘ dieser Aussage nicht überhört. Beigbeders Bücher sind die Wahrheit, weil sie von einem dieser Verlagshäuser publiziert werden.

Diese sogenannte Gründerfigur ist nicht **Teil der Erfahrungswirklichkeit**, gehört zum unpersönlichen Man, ‚man‘ kauft die Bücher Houellebecqs, bzw. die Statistik sagt, dass man ihn kauft. Wie wird der menschliche Glaube auf Dinge bzw. Bücher transponiert? Diese Verschiebung ist **ursprünglich und konstitutiv**, das heißt, es gibt **keine selbstpräsente Subjektivität**, der sich der in den Verkaufszahlen der Bücher Houellebecqs verkörperte Glaube an die magische Kraft des Warenfetischs zuschreiben lässt und die dann um diesen Glauben gebracht werden könnte. Diese Subjektivität ist keine sich selbst präsente, das heißt, ihre zeitliche Struktur kann nur verschoben sein, nachträglich, nicht im Hier und Jetzt, sie ist zuvor, vorher, vor allem, **nur retroaktiv rekonstruierbarer Ursprung**, unauflösbarer **mythischer Rest**, sie ist ahistorisch, im Dunkel der Geschichte sich verlierend, mythische Vorzeit. Von daher böte es sich an, diese Subjektivität mit der Konzeption des Trugbildes bei Deleuze zu vergleichen. Diese Glaubensgrundsätze sind ein **Ersetzungsverhältnis**. Der Käufer/Leser/an Houellebecq Glaubende ist immer ein anderer, wird durch einen anderen ersetzt, der nie präsent ist. Wir haben es dabei mit einem Mechanismus zu tun, der der Mythologisierung des Autors Houellebecq entgegenkommt.

Insgesamt schlägt die **Demythologisierung**, die in die Wege geleitet worden ist durch die Zerstörung der Aura, Einmaligkeit und des Kultwertes zugunsten des Ausstellungswertes des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, die die warenfetischistische Illusion erst ermöglicht, um in die **Unausweichlichkeit des Mythos** (Houellebecq).

4.2.12. HOUELLEBECQS *MÖGLICHKEIT EINER INSEL* ALS NEUES KAPITEL IN DER REZEPTIONSGESCHICHTE EINES ‚VERSCHWINDENS DES MENSCHEN‘

Houellebecq wird hin und wieder als der **Schriftsteller des posthumanen Denkens** gefeiert. Wie steht es nun um dieses **Verschwinden des Menschen**? Wir folgen den Ausführungen von Michel Foucault³⁴⁴. In dem Kapitel *Der Platz des Königs* analysiert Foucault die Ordnung der Dinge dahingehend, dass der Mensch „vor noch nicht einmal 200 Jahren geschaffen“ (373) worden ist. Die Natur lässt durch das Spiel einer realen und ungeordneten **Nebeneinanderstellung** den Unterschied im geordneten Kontinuierlichen der Wesen auftauchen. Sie impliziert die Verwirrung einer Geschichte zur **Einführung aktueller ‚landschaftlicher‘ bzw. topographischer Darstellungen**. Die menschliche Natur hingegen lässt das **Identische in der ungeordneten Kette der Repräsentationen** erscheinen durch das **Spiel einer Auffächerung der Bilder**. Sie impliziert den **Vergleich inaktueller Elemente**, die das **Gewebe einer chronologischen Folge** auflösen. „Für wen im klassischen Denken die Repräsentation existiert und wer sich selbst in ihr repräsentiert, sich als Bild oder Reflex erkennt, alle überkreuzten Fäden der ‚Repräsentation als Bild‘ verknüpft, der wird sich darin nie selbst präsent finden. Vor dem Ende des 18. Jahrhunderts existierte der Mensch nicht ... [er] ist eine völlig junge Kreatur, der die Demiurgie des Wissens eigenhändig vor noch nicht einmal 200 Jahren geschaffen hat ... es gab kein erkenntnistheoretisches Bewusstsein vom Menschen als solchem.“ (373)

„Der Mensch als dichte und ursprüngliche Realität, als schwieriges Objekt und souveränes Subjekt jeder möglichen Erkenntnis findet darin [in der klassischen ‚episteme‘] keinen Platz. Die modernen Themen [Ökonomie/Arbeit – Biologie/Leben – Philologie/Leben] ... werden durch das klassische Denken ausgeschlossen. Es war zu jener Zeit nicht möglich ... wo sich

³⁴⁴ Foucault, Michel: *Der Platz des Königs*, in: *Die Ordnung der Dinge*, a.a.O, S. 372ff. Die Zahlen in Klammern bezeichnen die Seitenzahlen aus Foucault. Durch eckige Klammern werden in einem Zitat Anmerkungen von unserer Seite gekennzeichnet.

Natur und menschliche Natur überkreuzen ... lässt das klassische Denken die Macht des Diskurses auftauchen ...“ (375)

„Diesem Übergang kann man also weder entgegenhalten, dass das Sein so wie es in dem „Ich bin“ bezeichnet wird, nicht für sich selbst befragt oder analysiert worden ist ... Solange ... der klassische Diskurs gedauert hat, konnte eine Frage nach der durch das Cogito implizierten Seinsweise nicht artikuliert werden.“ (377)

Foucault fährt im Folgekapitel *Die Analyse der Endlichkeit*³⁴⁵ fort, welches vom **Auftauchen des Menschen** handelt:

„Erst als die Naturgeschichte zur Biologie, die Analyse der Reichtümer zur Ökonomie und als vor allen die Reflexion der Sprache zur Philologie wird ... erscheint ... der Mensch mit seiner nicht eindeutigen Position also für Wissen und Subjekt, das erkennt: unterworfenen Souverän, taucht er dort an jener Stelle des Königs auf, die ihm im voraus die *Hoffräulein* [Gemälde von Velasquez] zuwiesen.“ (377)

Das soll besagen, dass **nach der klassischen Episteme**, der Mensch den Platz einnimmt, der dem König bzw. dem Souverän in dem Gemälde von Velasquez *Die Hoffräulein* zugedacht gewesen ist. Bezeichnenderweise erscheint der König dort nur in einem Spiegel an der Wand reflektiert. Dieser **Funktionswechsel** ist für Foucault das Zeichen, dass **die Endlichkeit des Menschen** sich ankündigt. (379)

Die Endlichkeit des Menschen, das Ende seiner Unsterblichkeit, die wir uns sonst mit dem Prozess der **Säkularisierung** erklären, ist also ein **Effekt dieses epistemologischen Bruches**. Die erste Entdeckung der Endlichkeit ist nicht stabil, in sich selbst festmachbar, und es ist noch zu entscheiden, ob sie nicht das gleiche Unendliche, das sie selbst gemäß dem **System der Aktualität** ablehnt, verspricht. Es handelt sich um die Endlichkeit des Menschen in ihrer paradoxen Form des Unbestimmten. Aber die Aufgabe einer möglichen Erkenntnis ist nur durch und durch mit der Endlichkeit verbunden. (379)

Jede dieser diskursiven Formen, in denen der Mensch erfahren kann, dass er endlich ist, ist ihm nur auf dem Hintergrund seiner eigentlichen Endlichkeit gegeben. (380)

Es kommt zur **Wiederholung der Identität und des Unterschiedes zwischen dem Positiven und dem Grundlegenden**. In diesem durch die Wiederholung des Positiven im Fundamentalen eröffneten Raum wird sich jene ganze Analytik der Endlichkeit, die so mit dem **Schicksal des modernen Denkens** verbunden ist, entfalten.

„Dort wird man nacheinander das Transzendente, das Empirische, das Cogito, das Ungedachte, die Wiederkehr des Ursprungs, sein Zurückweichen wiederholen sehen.“ (381)

Erst im 19. Jahrhundert prägt sich also die Idee der Endlichkeit aus, denn „solange diese empirischen Inhalte innerhalb des Raums der Repräsentation lagen, war eine Metaphysik des Unendlichen erforderlich.“ (382)

„... als die empirischen Inhalte von der Repräsentation losgelöst wurden und das Prinzip ihrer Existenz in sich selbst enthüllten, wurde die Metaphysik des Unendlichen nutzlos. Dabei wurde das gesamte Feld des abendländischen Denkens umgestülpt.“

„Die Philosophie des Lebens denunziert die Metaphysik als Schleier der Illusion, die der Arbeit denunziert sie als entfremdetes Denken und Ideologie, die der Sprache als kulturelle Episode.“

„... das Ende der Metaphysik ist nur die negative Seite eines viel komplexeren Ereignisses ... das [des] **Auftauchen des Menschen**.“ (383)

„... der moderne Mensch [ist] ... nur als Gestalt der Endlichkeit möglich ... Die moderne Kultur kann den Menschen denken, weil sie das Endliche von ihm selbst ausgehend denkt ... Der „Humanismus“ der Renaissance, der „Rationalismus“ der klassischen Epoche haben den Menschen in der Ordnung der Welt wohl einen privilegierten Platz geben können, sie haben jedoch **den Menschen nicht denken können**.“ (384)

³⁴⁵ Foucault: *Die Analyse der Endlichkeit*, a.a.O., S. 377ff.

Im geklonten Menschen des Posthumanismus, wie er in Houellebecq Romanen *Elementarteilchen* und *Möglichkeit einer Insel* beschrieben wird, drückt sich womöglich die Vollendung eines epistemologischen Phänomen aus, das Foucault bereits 1966 mit dem Begriff des ‚Verschwinden des Menschen‘ beschrieben hat. Letzterer besagt, dass der Mensch als Objekt des empirischen und transzendentalen Erkenntnisinteresses in den Wissenschaften erst seit ca 1800 existiert und im 20. Jahrhundert bereits wieder verschwindet.

Dieses ‚Verschwinden‘ wird dadurch in die Wege geleitet, dass wir „nacheinander das Transzendente das Empirische, das Cogito das Ungedachte, die Wiederkehr des Ursprungs sein Zurückweichen wiederholen sehen.“ (a.a.O., 381)

Im Houellebecqschen Werk kommt es zu diesen **Wiederholungen, die den Posthumanismus bedingen**. Dies wird nun möglich durch die **Verbindung des Empirischen mit dem Transzendentalen**³⁴⁶. Eine solche erkennen wir auch bei Houellebecq, wenn in *MeI* die Entstehung einer neuen Religion, die der Elohimiten, im Zusammenhang mit der Duplizierung von Menschen beschrieben wird.

Das **Zeitalter der Repräsentation** hatte sich –gemäß Foucault– mit den Erkenntniskategorien, Erinnerung, Selbstbewusstsein, Vorstellungskraft und Gedächtnis begnügt. (a.a.O., S. 384) In der **Moderne** ist der Ort der Analyse **nicht mehr die Repräsentation**, sondern der **Mensch in seiner Endlichkeit**. Die Bedingungen der Erkenntnis gehen nun von der Empirie aus.

Es gibt **zwei Arten von Analyse**, die eine interessiert sich für den **Raum des Körpers**, die Wahrnehmung, die Sinnesmechanismen, die neuromotorischen Zusammenhänge und für Dinge und Organismen. (385) Bei der zweiten Art der Analyse interessiert man sich für Inhalte, die als **transzendente Reflexion** funktionieren, etwa inwieweit es sich bei Wahrnehmungen um Illusionen handeln kann. Oder man versucht den ideologischen Wahn von der wissenschaftlichen Theorie zu unterscheiden. Man hat eine **Analyse vom positivistischen Typ**, der die Wahrheit der Objekte, die **Wahrheit des Diskurses vor dessen Bildung** beschreibt. Und man hat einen **eschatologischen Typ** der Analyse, in dem die Wahrheit des philosophischen Diskurses konstituiert wird und die **Wahrheit während ihrer Formung** betrachtet wird. Positivistischer und eschatologischer Typ der Analyse oszillieren.

Ähnliches finden wir in Houellebecqs Romanen, wenn **Wissenschaftliches und Weltanschauliches** einander abwechseln. Das bringt das Empirische auf der Ebene des Transzendentalen zur Geltung. Die **deskriptiven** Analysen münden in **normative**. (386) In der **Eschatologie als objektiver Wahrheit** kommt die Wahrheit aus dem Diskurs des Menschen. *MeI* ist der Roman einer Eschatologie großen Stiles.

Im Positivismus erkennt man die Wahrheit ausgehend vom Objekt. Man hat also die beiden großen Bereiche **Sprache/Denken** und **Empirie/Sein**, die sich wechselseitig aufeinander beziehen. In *MeI* bezieht sich die elohimitische Heilsgeschichte auf den ersteren Bereich Sprache/Denken, während sich die Klonung der Menschen auf den zweiten Bereich Empirie/Sein bezieht. Beide Bereiche sind aber voneinander abhängig: kein elohimitischer Glaube ohne Klonung, keine Klonung ohne elohimitischen Glauben samt rituellen Selbstmord. Es ließe sich behaupten, dass Houellebecq in *MeI* eine Überwindung der Trennung von Denken und Sein anstrebt, Transzendentalen und Empirischen, Cogito und Ungedachtem und ein Ende der Wiederkehr des Ursprungs veranschaulicht und so das foucaultsche Verschwinden des Menschen auf literarischer Ebene realisiert. Inwieweit damit schon eine Coupure épistémologique erreicht wäre, lassen wir dahingestellt.

³⁴⁶ Foucault: a.a.O., S. 384 – 389: Kapitel IV: *Das Transzendente und das Empirische*.

Der Zusammenhang von Denken und Sein beschäftigt schon Parmenides vor 2600 Jahren und wird bei Descartes vorläufig dahingehend bestimmt, dass das Ich sich seines Seins durch das Denken versichert. Im positivistisch-eschatologischen Diskurs und im empirisch-kritischen gleichermaßen erscheint **der Mensch**, -um den es uns ja geht in Hinblick auf sein Auftauchen am Ende der klassischen Episteme und sein Verschwinden, das bis in unsere Episteme hineinreicht-, **als eine gleichzeitig reduzierte und verheißene Wahrheit**. (387)

Dieser durch Glanz und Elend miteinander vermittelte **Status des Menschen in der nachklassischen Episteme** wird bei Houellebecq zur Alleinherrschaft des einen der beiden Modi, nämlich dem des Elends, der unter dem Eindruck der triumphierenden, bloß beschreibenden Wissenschaftlichkeit keine Kompensation durch eine verheißungsvolle normative Religion mehr erfährt und mit dem ‚Verschwinden des Menschen‘ in der Form des Klonens einhergehen muss.

Die **Analyse des Erlebten** übernimmt die **Rolle der Vermittlung zwischen Empirie und Transzendentelem** seit der Aufstellung des anthropologischen Postulats, als der Mensch als empirisch-transzendente **Duplette** sich selber zum Gegenstand geworden ist. ‚Was ist der Mensch?‘ ist die vierte und letzte der großen Fragen, die Kant stellt, neben der ‚was kann ich wissen?‘, ‚wie soll ich handeln?‘ und ‚was darf ich hoffen?‘. Dieses Dublette-sein des Menschen hat nun folgende Konsequenzen:

„Die ... Infragestellung des Positivismus und der Eschatologie ist keine Rückkehr ... zum Erlebten ... sondern ... [die Frage], **ob der Mensch wirklich existiert**. Man glaubt, dass es ein Paradox ist, wenn man einen Augenblick lang annimmt, was die Welt und das Denken und die Wahrheit sein könnten, wenn der Mensch nicht existierte. Wir sind nämlich so durch die frische [erst seit etwa 200 Jahren] Evidenz des Menschen verblendet, dass wir nicht einmal die Zeit, die jedoch nicht allzu fern ist, in der die Welt, ihre Ordnung, die menschlichen Wesen, **aber nicht der Mensch** existierten, in unserer Erinnerung bewahrt haben. (388)

In Hinblick auf *MeI* und den geklonten Menschen wäre zu bemerken, dass der geklonte Mensch, Daniel 24 oder 25, keine Analyse des Erlebten mehr vornimmt, weil er nichts mehr erlebt. Er kann sich als Neo-Mensch nur noch mit dem Lebensbericht seines Unikates, in diesem Fall Daniel 1, einer Art ‚letztem Menschen‘ beschäftigen und Analysen über das Erleben der verschwundenen Menschen anstellen. Von daher dürfte auch keine Vermittlung von Empirie und Transzendentelem nötig sein. Für Daniel 24 ist es zwar kein Paradox, dass der Mensch nicht mehr existiert, dafür fragt er sich, was die Welt und das Denken der Wahrheit sein könnten, wenn der Mensch, d. h. sein Unikat Daniel 1 noch existieren würde. Von daher ist *MeI* die Nostalgie auf oder Sehnsucht nach der Rückkehr des verschwundenen Menschen.

„Man begreift die Erschütterungskraft, die das Denken Nietzsches hat haben können (und für uns noch bewahrt), als es in der Form des bevorstehenden Ereignisses die Verheißung [das Transzendentele] und Ordnung [das Empirische] ankündigte, dass der Mensch bald nicht mehr existieren werde, sondern der Übermensch [der geklonte Mensch als Verwirklichung von jenem]. Das bedeutete in einer Philosophie der Wiederkehr [die darin besteht, zu denken, was wäre, wenn alles endlos bzw. ewig wiederkehren würde], dass **der Mensch bereits seit langem verschwunden** war und immer mehr verschwand, und dass unser modernes Denken vom Menschen, unsere Sorge um ihn, unser Humanismus heiter auf seiner grollenden Nichtexistenz schliefen. Wir glauben uns an eine Endlichkeit gebunden, die nur uns gehört und die uns durch das Erkennen die Welt eröffnet, aber müssen wir uns nicht daran erinnern, dass wir auf dem Rücken eines Tigers sitzen?“ (389)

Die körperliche Endlichkeit mit ihren Depressionen und Erschöpfungen ist es, die Daniel 1 in *MeI* sich nach der eigenen **Unsterblichkeit in der Duplizierung** sehnen lassen. Führt man sich diese Ausführungen zu Gemüte, die in der These zusammengefasst werden können, dass die Endlichkeit des Menschen und das dadurch bewirkte Erkennen der Welt, wie wir das seit dem Ende der klassischen Episteme als selbstverständlich annehmen, auf der **Nichtexistenz des Menschen** basieren, so versteht man die Erschütterungskraft der Romane von Houellebecq, in denen es um diese Entlarvung geht.

Sie vollzieht sich in den Romanen Houellebecqs durch die Erkenntnis der ‚Ausweitung der Kampfzone‘ von dem den eigentlichen Menschen ausmachenden Privaten, Intimen, Individuellen, Monadischen auf das Öffentliche, Ökonomische, Kollektive und Entfremdete.

Sie wird veranschaulicht durch das humanistische Glücksversagen der ‚Elementarteilchen‘ und die Aufhebung ihrer relationalen Geschlechtlichkeit, ihres Wissens, ihrer Angst, ihrer Sündhaftigkeit, ihrer Sinnlichkeit, ihrer Sexualität, ihrer Geschichtlichkeit durch das geklonte, engelhafte, ungeschlechtliche, unsterbliche Neomenschentum einer Art Übermensch.

Sie wird veranschaulicht durch die Suche nach der ‚Möglichkeit einer Insel‘, wenn nicht nur der imaginäre und symbolische Mensch der Ideengeschichte, sondern auch der ganz reale, biologische, empirische Mensch durch Klonung verschwunden sein wird. Dabei bietet Houellebecq als Lösung dieses Dilemmas und Möglichkeit einer Insel die Rückkehr zum letzten Menschen, im Falle seines gleichlautenden Romans also Daniel 1, und zum Ort des Sündenfalls, in besagtem Fall Lanzarote, wo der erste geklonte Mensch hervorgebracht worden ist.

Im Zusammenhang mit der Problematik des ‚Verschwindens des Menschen‘ wird als VI. Kapitel bei Foucault *Das Zurückweichen und die Wiederkehr des Ursprungs*³⁴⁷ wichtig. Das **Verhältnis zum Ursprung** ist der letzte Zug der gleichzeitig die **Seinsweise** des Menschen und die sich an ihn wendende **Reflexion** charakterisiert. Das Verhältnis zum Ursprung in der Moderne ist ein sehr unterschiedliches Verhältnis im Unterschied zu dem, das das klassische Denken in seine idealen Genesen einführen wollte. Den Ursprung wiederfinden hieß im 18. Jahrhundert: nahe sein der Reduplizierung der Repräsentation.

In der **Episteme der Repräsentation** wird der Ursprung der Ökonomie im Tausch gesucht, der der Ordnung der Natur im Tableau, der der Sprachen in der Transparenz zwischen der Repräsentation der Sache und der des Lautes, und der Ursprung der Erkenntnis in der reinen Folge von Repräsentationen, die vollkommen und linear sind, wobei die zweite die erste ersetzt, weil sie ihr nicht gleichzeitig war.

Dass diese Ungleichzeitigkeit nicht unwesentlich ist, dürfte folgendes Zitat verdeutlichen. Im Zusammenhang mit dem Phänomen der ‚Verwerfung des Namen-des-Vaters‘ bemerkt Lacan, dass man es bei dem Namen-des-Vaters „mit dem ersten System von Signifikanten, mit der ursprünglichen Synchronie des Signifikantensystems [zu tun hat]. Alles fängt damit an, dass sich mehrere Signifikanten gleichzeitig, in der *Gleichzeitigkeit** dem Subjekt zeigen können.“³⁴⁸

Den Kategorien von Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit, Synchronie und Diachronie, Metapher/Verdichtung und Metonymie/Verschiebung, Raum und Zeit, vertikale Harmonie und horizontale Melodie, ‚zum Raum wird hier die Zeit‘ (Wagner: Parsifal) und den Raum selbst verzeitlichen (Schönberg), kommt grundlegende, phänomenologische Bedeutung zu. Im Expressionismus kommt es zu dem Paradox, dass das Subjekt sich nur authentisch ausdrücken kann, indem es die synchrone **Dimension der Harmonie** verhindert und im

³⁴⁷ A.a.O, S. 396 - 404. Zahlenangaben in Klammern geben die Seitenzahl aus dem Foucaulttext an.

³⁴⁸ Lacan, Jacques: *Die Ethik der Psychoanalyse* (Das Seminar Buch VII), Berlin 1996, S. 82f

Scheitern sich selber durchstreicht, sperrt, barrt, ‚symbolisch kastriert‘, um den für die moderne Erfahrung unabdingbaren Status von Unvollständigkeit zu gewinnen.

Ähnlich stürmen Houellebecqs Helden in disharmonischer, diachroner Art und Weise von einer Katastrophe in die nächste, um die Inauthentizität der harmonischen, synchronen modernen Erfahrung zu überwinden.

„Dies ändert sich in der Moderne. In dieser gliedert das Ursprüngliche den Menschen nach etwas anderem als ihn selbst. *Das Ursprüngliche verbindet den Menschen mit dem, was nicht die gleiche Zeit hat wie er, und es befreit in ihm all das, was ihm nicht zeitgenössisch ist.*“ (399)

„Der Mensch ist das Wesen, das ohne Ursprung ist, der keine Heimat und kein Datum hat, dessen Entstehen nie zugänglich ist, weil es nie stattgefunden hat. Die Dinge finden in dem Menschen ihren Beginn. Der Mensch findet sich grundlegend im Verhältnis zu jenem Zurückweichen der Dinge verschoben ...“ (400)

„Der Ursprung ist das, was wiederkommt, die Wiederholung ... die Rückkehr dessen, was stets bereits begonnen hat, die Nähe eines Lichts, das zu allen Zeiten gelehnt hat. Die Ursprungsproblematik des modernen Denkens dient als *Grundlage und Erfahrung mit der Zeit* und zur Erfahrung des Beginns, des Wiederbeginns, der Entfernung und Präsenz des Anfangs, der Rückkehr und des Endes aller menschlichen Ordnung.“ (400f) Eine solche **Ursprungsproblematik** haben wir in *MeI*, wobei der Lebensbericht von Daniel 1 diese Funktion innehat, aber auch selber von einer Ursprungsproblematik, die sich in den Worten ausdrücken ließe: was ist der Mensch? zeugt.

„Die Ursprungsproblematik gestattet den positivistischen Bemühungen die Chronologie des Menschen in die Chronologie der Dinge einzureihen ...“ (400f)

Dagegen wehrt sich der neue Roman bei Houellebecq. Beigbender trägt zu diesem Geschehen bei und Bon verweilt an der Grenze, versucht mit seinem Diskurs eine Art Aufschub, der verhindern soll, dass die Zeit des Menschen in die Zeit der Dinge eingereiht wird.

„Dadurch wird die *Einheit der Zeit* wiederhergestellt.“ (400f)

Inwieweit die Houellebecqsche Erzählung diese Einheit der Zeit mithilfe wiederherzustellen, wäre zu fragen. Seine biologistischen Theorien zur Erklärung und Verortung der Condition humana dürften diesen Zweck erfüllen.

„Der Ursprung des Menschen wird dadurch zu einem bloßen Datum, zu einer bloßen Falte in der seriellen Abfolge der Wesen. Diese Art den Ursprung zu denken, erlaubt es ihm und mit ihm das Erscheinen der Kultur bzw. die Morgenröte der Zivilisationen in die Bewegung der biologischen Entwicklungen zu stellen.“ (401) *MeI* ist eine Thematisierung des Ursprungs des Menschen. Dieser im Zusammenhang mit den biologistischen Thesen von Houellebecq erlaubt ihm die Kulturkritik.

„Eine grundlegende Asymmetrie charakterisiert das moderne Denken vom Ursprung: Das moderne Denken lässt eine bestimmte Schicht des Ursprünglichen erscheinen, wo kein Ursprung präsent ist. Gleichzeitig soll aber die beginnlose Zeit des Menschen einem nur möglichen Gedächtnis die erinnerungslose Zeit der Dinge offenbaren. Das moderne Denken stellt sich die Aufgabe, das Gebiet des Ursprünglichen wiederherzustellen. Dabei muss es die Erfahrung machen, dass das Ursprüngliche zurückweicht. Das moderne Denken nimmt sich deshalb vor, in die Richtung vorzugehen, in der sich dieses Zurückweichen vollzieht und unaufhörlich vertieft.“ (402)

„Weil der Mensch nicht zeitgenössisch mit seinem Sein ist, geben die Dinge sich mit einer ihnen eigenen Zeit.“ (402f)

Dies ist für uns zentral, weil eine der Aufgaben über Zeitkulturen zu forschen, ist, die Differenz unserem Zeitgenössisch-Sein und unserem wahren Sein aufzuzeigen. Nichts anderes beinhaltet der Versuch, zeitgeschichtliche Phänomene auf ihren Stellenwert für die epistemologische Sedimentierung, die ihren wahren Wert für die Anthropologie des Menschen im Laufe der Evolution bestimmen kann, abzuschätzen. Nichts anderes machen sich die Trendsetter, die nach den Tendenzen fragen, um Zukunft und Verkäuflichkeit von Waren vorherzusagen, zunutze. Dabei gilt es die von Foucault genannte, **eigene Zeit der Dinge** herauszufinden.

Eine Definition von Zeitkulturen dürfte deshalb lauten: sie versuchen die den Dingen eigene Zeit herauszufinden, was sie in Zusammenhang der modernen Ursprungsproblematik stellt. „Die Endlichkeit besteht darin, dass die Dinge den Menschen überragen und dass das Leben, die Geschichte und die Sprache den Menschen beherrschen. Diese *Endlichkeit* wird zu einer unüberwindlichen Beziehung des Seins des Menschen zu der Zeit.“ (402ff)

Gerade diese moderne Endlichkeit des Menschen ist es also, die die Bedeutung der Zeitkulturen erst begründet. Gerade diese Endlichkeit wird in *MeI* überwunden, was sich in der besonderen **Dauer der Erzählung** mitsamt ihrer **Reichweite** widerspiegelt (die **erzählte Zeit** umfasst ca. 2000 Jahre). Zeit spielt bei den Neo-Menschen keine Rolle mehr.

„Das moderne Denken findet die Endlichkeit in der Frage nach dem Ursprung wieder. [*MeI* überwindet die Endlichkeit und somit die Relevanz des Ursprunges.] Das anthropologische Viereck besteht in Folgendem: in der Seinsweise des Menschen kommt es erstens zu einer Verbindung der Positivitäten mit der Endlichkeit, zweitens zu einer Reduplizierung des Empirischen im Transzendentalen, drittens zu einer ständigen Beziehung des Cogito zum Ungedachten und viertens zu einem Rückzug und einer Wiederkehr des Ursprungs. Auf diese Seinsweise des Menschen und nicht mehr auf die der Repräsentation versucht die Reflexion seit dem 19. Jahrhundert die **Möglichkeit des Wissens** philosophisch zu gründen.“ (404) *MeI* scheint uns die Komponenten des Anthropologischen Vierecks zu beschwören, aber auch sie aufzulösen.

DAS URSPRUNGSHAFTE IN DER MODERNE UND DIE ENTDECKUNG DER ZEIT:

Von hieraus wendet sich Foucault dem Zusammenhang von Diskurs und Sein des Menschen zu.³⁴⁹ Die vier **Segmente der Analyse der Endlichkeit des Menschen** haben ein bestimmtes Verhältnis zu den vier ungeordneten Gebieten, die alle in der klassischen Epoche die **Theorie der Sprache** bildeten.

Wir möchten nur anmerken, dass es mit der Möglichkeit des Klonens von Menschen in Houellebecqs *El* und *MeI* diese Endlichkeit des Menschen nicht mehr gibt.

Besagtes Verhältnis ist eines der **Ähnlichkeit** und eines der **Symmetrie**.

„Die Theorie des Verbs wird in der Repräsentation entscheidend. Es geht darum, wie die Sprache über sich selbst hinausgehen und das Sein bestätigen konnte. Dadurch bzw. nur wo es das Verb ‚sein‘ gab, wurde das Sein der Sprache gesichert.“ (404)

„Die Analyse der Endlichkeiten erklärt, wie das Sein des Menschen durch Positivitäten bestimmt wird. Diese sind ihm äußerlich, verbinden ihn mit der Materialität der Dinge. Umgekehrt ist es das endliche Sein, das jeder Bestimmung die Möglichkeit gibt, in ihrer positiven Wahrheit zu erscheinen.“ (405)

„Die radikale Endlichkeit des Menschen ist die *Dispersion*, die ihn vom Ursprung fernhält und ihn ihm verheißt, der unumgängliche Abstand der Zeit.“ (406)

³⁴⁹ A.a.0, VII. *Der Diskurs und das Sein des Menschen*, S. 404 – 410. Zahlen in runden Klammern verweisen auf die Seitenzahl aus dem Foucaulttext.

Hier sehen wir eine wesentliche **Fragestellung von Zeitkulturen**. In der Moderne wird Zeit deshalb zum Problem, weil die Endlichkeit des Menschen eine Dispersion verursacht, die dem Menschen vom Ursprung fernhält und ihn ihm verheißt.

Letzteres heißt, dass die beschworene biologische, positivistische Endlichkeit des Menschen bei Houellebecq eine **Problematisierung des Ursprungs** beinhaltet. Seine Helden beschwören durch die Herausforderung der Katastrophe den Ursprung. Dieser Ursprung ihrer depressiven Disposition wird ihnen aber gerade durch die positivistische Wissenschaft, die ihre Bedürfnis ‚alles zu sein‘ und ihren Narzissmus kränkt, und sie in die Depression treibt, suggeriert. **Der zeitliche Abstand zwischen Ursprung und Ausbruch der Depression muss**

überwunden, eingeholt und dargestellt werden. Nur so kann die Depression aufgelöst werden und das wird in der Erzählung durch die fiktionalen Gestaltungsmittel erreicht.

Seit der Repräsentation, dem Ende des klassischen und Beginn des modernen Denkens ist der Mensch „in seinem Sein selbst der Dispersion der Zeit unterworfen.“ (406)

Genau dies scheint es zu sein, was ‚Zeitkulturen‘ thematisieren wollen und was es rechtfertigen dürfte von einem Temporal turn zu sprechen.

Es besteht eine Inkompatibilität zwischen der Existenz des klassischen Diskurses, der sich auf die nicht befragte Evidenz der Repräsentation stützt und der Existenz des Menschen, so wie sie dem modernen Denken gegeben ist. Letztere gestattet eine anthropologische Reflexion, die Kant in seiner Frage ‚was ist der Mensch?‘ auf den Punkt gebracht hat. (407)

Die Aufgabe des modernen Denkens besteht nun darin, das Sein des Menschen und das der Sprache zu reflektieren. Dabei ist es für immer unmöglich, gleichzeitig beide zu reflektieren. Es besteht also eine unauslöschliche Kluft zwischen dem Sein des Menschen und dem der Sprache. Letztere kann nicht das Sein des Menschen erreichen. Seit Thales existieren beide nicht zusammen. Der Mensch ist determiniert. Daraus folgt, dass das Sein des Menschen in seinen radikalen Grenzen seine Grundlage ist. Die Inhalte der Erfahrung sind ihre eigenen Bedingungen. Das Denken sucht im Voraus das Ungedachte heim. Der Ursprung wird dem Menschen entzogen. Aus all dem folgt, dass das Andere und Ferne das Gleiche ist, das heißt, dass es stets zu einer Enthüllung des Gleichen durch das Denken kommt [ist zentral; Notwendigkeit das Andere sich durch das Romancieren anzugleichen]. **Das Zurückweichen und die Rückkehr des Ursprungshaften führen also dazu, dass man dem modernen Denken die Entdeckung der Zeit zuschreiben darf**, was für die Legitimation unseres Themas Zeitkulturen besonders wichtig ist. In der Repräsentation begründete die Zeit den Raum. „Im modernen Denken enthüllt sich bei der Begründung der Geschichte der Dinge und der dem Menschen eigenen Historizität der Abstand, der das Gleiche aushöhlt, die Abweichung, die es verstreut und an den Enden seiner selbst sammelt. *Diese tiefe Räumlichkeit gestattet dem modernen Denken stets die Zeit zu denken und sie als Abfolge zu erkennen, sie sich als Abschluss, Ursprung oder Wiederkehr zu verheißten.*“ (410)

ENTWURZELUNG DER ANTHROPOLOGIE DURCH HOUELLEBECQS HELDEN

Vermochte Kants Humelektüre ihn aus seinem ‚dogmatischen Schlummer‘ zu reißen und ihm die Idee seines ‚transzendentalen Idealismus‘ einzugeben, so übertitelt Foucault das VIII. Kapitel von ‚Der Mensch und seine Doppel‘ aus seiner ‚Ordnung der Dinge‘ mit *Der anthropologische Schlaf*³⁵⁰. Von einem solchen wird in Hinblick auf die Anthropologie gesprochen, welche danach fragt, was der Mensch sei. Im Zuge dieser Fragestellung kommt es zu einer empirisch-kritischen Reduplizierung des Menschen, die auf eine Vermengung des

³⁵⁰ A.a.O, S. 410 – 421.

Empirischen und des Transzendentalen hinausläuft. **Die Sorge um den Menschen richtet sich auf seine Existenzialien als lebendiges Wesen, arbeitendes Individuum und sprechendes Subjekt.** Da aus dem dogmatischen Schlummer der anthropologische zu werden droht, gilt es das anthropologische Viereck (siehe oben) zu zerstören, eine gereinigte Ontologie und ein radikales Denken des Seins wiederzufinden, die Grenzen des Denkens erneut zu befragen und den Plan einer allgemeinen Kritik der Vernunft zu erstellen. Dem **Bemühen der Entwurzelung der Anthropologie** ist das zeitgenössische Denken gewidmet. Wir stellen konkrete Parallelen zu Houellebecq fest. **Houellebecqs Romane dürfen als ein solches Bemühen verstanden werden, weil sie versuchen, die radikale Differenz zum Menschlichen-Allzumenschlichen darzustellen.**

Nietzsche hat laut Foucault den Punkt wiedergefunden, wo erstens der Mensch und Gott sich gehören, zweitens der Tod Gottes synonym ist mit dem Verschwinden des ersten und drittens die Verheißung des Übermenschen das Bestehen des Todes des Menschen. (412)

Die Helden von *Ausweitung der Kampfzone*, *Elementarteilchen* und *Möglichkeit einer Insel* dürfen als in einem solchen Werden zum ‚Übermenschen‘, das heißt zum Unmenschlichwerden begriffen werden, mit allen Konsequenzen, die solches für die Anthropologie und den Menschen haben.

Von daher ist auch der ‚Wahnsinn‘ der Protagonisten zu verstehen, welcher die erste Stufe ihres Unmenschlich-Werdens darstellt. **Wenn die Entdeckung der Ewigen Wiederkehr durch Nietzsche das Ende der Philosophie ist, dann ist das Ende des Menschen dagegen die Wiederkehr des Anfangs der Philosophie.** „In unserer heutigen Zeit kann man nur noch in der Leere des verschwundenen Menschens denken.“ (412) Wir vermuten, dass es gerade die Anstrengung Houellebecqs ist, in besagter ‚Leere des verschwundenen Menschens‘ zu denken, was seine Literatur so vielseitig und anziehend macht.

MeI darf als Verschwinden und Aufhebung des Menschentums von Daniel 1 im ‚Neo-Menschentum‘ seiner geklonten Duplikate von Daniel 2 bis Daniel 24 und 25 gesehen werden, während das ‚Abtrünnig-Werden‘ bzw. das freiwillige Ende des weiteren Geklontwerdens von Daniel-1-Exemplaren durch Daniel 25 auf der Suche nach der Möglichkeit einer Insel als Verschwinden des ‚Neo-Menschentums‘ zu verstehen ist.

4.2.13. DIE ILLUSION DES ENDES³⁵¹ UND ÜBERWINDUNG DES POSTUTOPISCHEN ZUSTANDES

Baudrillard spricht von der **Besessenheit der Echtzeit**. Echtzeit entspricht **(Hyper-)Realismus**. Sie wird durch die **Unmittelbarkeit der Information** (live-Übertragungen, Telefon, Internet, E-Mail) ermöglicht. Baudrillard erkennt in der **Geschichte** immer wieder den Versuch, **das Ende vorweg zu nehmen**. Dies kann durch **Tod oder Selbstmord** geschehen. Wir denken an die vielen Todesfälle und Selbstmordfälle in den Erzählungen von Houellebecq. In *Plattform* wird die Geliebte des Helden ein **Opfer eines terroristischen Anschlags**. **Terrorismus** jeglicher Art kann als Mittel zur **Beschwörung des Endes der Geschichte** gesehen werden. Der Held in *Plattform* wird wahnsinnig und begeht Suizid. Der Ich-Erzähler von *Ausweitung der Kampfzone* wird ebenfalls wahnsinnig, nachdem sein Freund Tisserand bei einem **Autounfall** ums Leben gekommen ist. Kurz zuvor hatte letzterer geplant, ein Liebespaar zu töten. Bruno in *Elementarteilchen* endet im Irrenhaus. Sein Bruder Michel verschwindet. Seine **Leiche** wird nicht gefunden. Dies ist ein **Symbol für die Aufschiebung des Endes**. Auch *Windows on the world* von Beigbender ist eine **Beschwörung des Endes des World Trade Centers**. Bon lässt in *Limit* seinen Helden Suizid begehen. Der Dichter hat besondere Möglichkeiten, das Ende zu **simulieren**. Baudrillard sieht

³⁵¹ Wir folgen den Ausführungen von Baudrillard, Jean: *Die Illusion des Endes*, a.a.O., S. 20ff.

in der Illusion des Endes –Tod, Suizid, Terrorismus, Apokalypse- den **Versuch Gott von der Geschichte abzubringen und an seine Verantwortung zu erinnern für die Zeit nach dem Ende**. Ähnliches wollen dargestellte **Apokalypsen und Horrorszenarien** leisten. Wir sehen einen Zusammenhang zwischen den Apokalyptikern und der psychoanalytischen Kastrationsangst, der Kastrationsdrohung bzw. dem Angstabwehrmechanismus der **Verleugnung der Kastration**, die soweit geht, den **Geschlechtsunterschied** in Homosexualität, Transvestismus und Persionen zu verleugnen. Die Vorwegnahme des Endes, der Chiliasmus und Millenarismus, der durch **die reale Wende des Jahrtausends im Jahre 2000** größere Bedeutung bekommen hat in der Frage: geht mit dem Jahrtausend eine Art von Geschichte zu Ende und was kommt danach?- soll Gott an seine Verantwortung für die Erfüllung seiner **Verheißung** erinnern. Auch **Laïos** greift in die Geschichte ein. Um nicht von seinem Sohn **Ödipus** getötet zu werden, lässt er ihn töten. Dennoch ereilt ihn die Prophezeiung, sein Schicksal, womöglich gerade dadurch, dass er in die Geschichte eingegriffen hat, um dem Orakel der Verheißung zu entgehen. Der Terrorist ebenso wie der Dichter nehmen –jeder auf seine Weise- eine Beschwörung des Endes der Geschichte vor, was wäre wenn? lautet die Frage, man begibt sich in den **Bereich des Möglichen**, stellt doch der **Roman** das Mögliche als wirklich dar, so wie das **Märchen** das Unmögliche als wirklich. Terrorist und Dichter oder Prophet warten den **Erfüllungstag** nicht ab, sie begeben sich in die **Position des Endes**. Gerade dadurch versucht der Terrorist, die **Voraussetzungen für das Jüngste Gericht** zu schaffen.

Marx warnt vor voreiligen Revolten, solange die Zeit noch nicht reif ist, er sieht eine historische Notwendigkeit, dass der Kapitalismus endet. Dieser schaffe die **Voraussetzungen** seines Endes selber. Terrorist und Dichter, die das Ende beschwören, beschleunigen wollen, zeigen, dass weder die Zeit, noch die Geschichte je akzeptiert worden sind. Sie sind gegen den **Fatalismus der Geschichte**, das **Amor Fati**, sie fragen, wie in einer **Theodizee**, nach dem Sinn der Geschichte und der **Güte Gottes**, die sie vermissen. Sie sind gegen das Schicksal, die **Ananke**, die unerbittliche Notwendigkeit. Dadurch aber zeigen sie die Willkürlichkeit und Künstlichkeit der Zeit und der Geschichte –gerade das, was die Zeitkulturen leisten wollen, nämlich zu zeigen, dass Zeitmodellierung **Konstrukt** und also veränderbar ist. Eine **Kernthese** wäre also, dass gerade der Roman durch ‚Illusionen des Endes‘ **Zeitkulturen** aufzeigt. Illusionen des Endes weisen auf die **Willkürlichkeit von Zeit und Geschichte** hin. Die Illusion des Endes zeigt aber auch, dass der Mensch sein **Fatum** nicht erträgt. Er erträgt dieses nicht, weil ihm dazu der nötige **Stoizismus** fehlt, die Liebe zum Schicksal, das heißt, Verfahrensweisen und **Künste, um seine Geschichte zu bejahren**.

Weil man Angst vor dem Ende hat, „wehe wehe, wenn ich auf das Ende sehe“ sagt Wilhelm Busch, versucht man es vorwegzunehmen, durch geheimen Millenarismus, man guckt durchs Schlüsselloch, um zu sehen, welche Weihnachtsgeschenke es geben wird. Man wartet den besten Zeitpunkt nicht ab, geht nicht nach den Sieben Weisen, die sagen, **alles hat seine ‚rechte‘ Zeit**, nicht zu früh und nicht zu spät. Aus Angst vor dem Ende ist man besessen von der **Echtzeit**, fordert die Unmittelbarkeit der Information, löscht man die **Dauer** aus, die aufgeschobene Zeit, die Différance, die Entfertheit des Ereignisses. Man setzt die lineare Zeit frei, um das Ende vorwegzunehmen, die Dinge zu erfassen, bevor sie stattgefunden haben. Die Echtzeit ist also viel künstlicher als die aufgeschobene Zeit, sie ist deren Verleugnung. Das hieße, dass der Realismus in der Form des Hyperrealismus auf die Spitze getrieben in eine negative Dialektik umschlägt, das Gegenteil dessen bewirkt, was er bewirken soll. Diese Verleugnung heißt, dass wir das Ereignis unmittelbar, ohne Différance, Aufschub, Nachträglichkeit genießen wollen, indem wir es augenblicklich erleben. Wir haben demzufolge kein Vertrauen in den Sinn, die Finalität des Ereignisses. Ähnlich ist es aber mit dem umgekehrten Phänomen: alles zu archivieren und zu speichern. Laut Baudrillard ist das ein Symptom, dass die lebendige Zeit der Geschichte vorbei ist. Nietzsche nennt das

Archivieren und Mumifizieren die **monumentalische Geschichte**, die in letzterem Fall über die **lebendige Geschichte** gesiegt hat, die den Nutzen haben sollte, dem Leben zu dienen. Die kollektive Erinnerung birgt als Gefahr Zukunftslosigkeit in sich, weil sie imstande ist, unberechenbare Entwicklungen im Keim zu ersticken.

Überwindung des postutopistischen Zustandes

Der Theoretiker Kermode hat eine fundamentale **Beziehung zwischen der Gattung Roman und dem Apokalyptischen** ausgemacht. Das Ende des Romans kommt dem ‚**Ende der Geschichte**‘ im übertragenen Sinne gleich. In diesem Zusammenhang steht das **Paradox der Moderne**, welches in der Frage zu veranschaulichen ist, was, welche Epoche denn **nach der Moderne** noch kommen soll? Offensichtlich kann die Moderne nicht durch eine Moderne abgelöst werden, weil sie diese ja schon selber ist. Da die Moderne mit der **Säkularisierung aller Heilsversprechen** beginnt, muss sich dieses **mit der Moderne bereits eingelöst** haben. **Ohne Heilsversprechen gibt es aber keine Geschichte** mehr, da eine solche nur von irgendeinem Ende her dargestellt werden kann. Der Slogan vom Ende der Geschichte und der **Utopien** bekommt von da aus seinen Sinn. Die Frage wäre, ob man es hier bei Houellebecq mit dem Phänomen zu tun hat, welches Hegel mit seinem berühmten Wort von der ‚Eule der Minerva‘ erklären möchte. Die **Eule der Minerva**, als Ausdruck der philosophischen Erkenntnis, setzt ihren Flug erst in der Dämmerung an, wenn bereits genügend **Distanz zu einem geschichtlichen Ereignis** besteht, so dass man es einschätzen kann, das heißt, wenn es beendet ist und man **aus seinem ‚Gewesen-Sein‘ sein Wesen erkennen** kann. Dieses Phänomen ist ähnlich dem des **Steppunktes**. Nun gibt es aber in Houellebecqs *Möglichkeit einer Insel* noch bzw. wieder die Utopie, sie möchte gerade durch ihren Titel sagen, dass es die Möglichkeit einer Insel bzw. Utopie noch gibt. **Houellebecq 'durchquert' oben genanntes Phantasma, das die Moderne von sich selber hat.** Mit dem Neo-Menschentum in *MeI* ist die **Utopie eingetreten, arretiert und fixiert** worden. Die Beschäftigung der Neo-Menschen Daniel 24/25 mit dem Lebensbericht ihrer Urbildes und letzten Menschen, -einer Kategorie, von der auch der Erfinder der ewigen Wiederkehr des Gleichen, Nietzsche, spricht³⁵²- Daniel 1 mündet als Blumenbergsche 'Arbeit am Mythos' revolutionär in die **Aufhebung des mythischen, geschichtslosen Zustandes des Neo-Menschentums** und somit in die Zurückeroberung eines vorutopischen Zustandes, der **Entwicklung**, Modernität und Neuheit wieder ermöglicht. Fordert Rimbaud 1870 noch das absolute Modern-sein, scheint **in der Postmoderne Novität** nicht mehr möglich. In Hinblick auf das Problem einer ‚McDonaldisierung‘ durchrationalisierter Gesellschaften, wie es G. Ritzer aufgezeigt hat, wäre zu sagen, dass postmoderne Phänomene es sich erlauben nicht ganz so rationell zu sein wie moderne. Houellebecq treibt diese Konsequenz weiter in die **absolute Erstarrung eines 'Neo-Menschtums'**, das er sich selbst –durch das ‚Abtrünnig‘-Werden von Daniel 25- wieder auflösen lässt, wodurch Entwicklung, Fortschritt, Novität, Geschichte und Utopie wieder möglich werden, was einer Überwindung der Aporien der Moderne, die als Nachfolgeepoche nur noch eine Postmoderne zulassen würde, gleichkäme.

Was Žižek in Hinblick auf die „Inszenierung des fundamentalen Phantasmas“³⁵³ von zwei inzwischen schon etwas älteren Filmen sagt, ließe sich mit gleichem Recht von *MeI* behaupten und dadurch in einer ihrer Hauptaussagen bestimmen: „Vor Jahren sagte eine Reihe von Science-fiction-Filmen wie *Zardoz* oder *Logan's Run* die heutige postmoderne Lage voraus: die isolierte Gruppe, die ein aseptisches Leben in einem abgelegenen Bereich

³⁵² Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*, a.a.O, Vorrede 5: „Wir haben das Glück erfunden“-sagen die letzten Menschen und blinzeln.“

³⁵³ Siehe hierzu: Žižek, Slavoj: *Lacan in Hollywood*, Wien 2000, S. 66 u. 68.

führt, sehnt sich nach der Erfahrung der realen Welt materiellen Zerfalls. Bis zum Postmodernismus war die Utopie eine Bemühung aus dem Realen der Geschichtszeit auszubrechen und in eine zeitlose Andersheit einzutreten ... [Inzwischen] wird die Utopie zum Verlangen nach dem Realen der Geschichte selbst.³⁵⁴

Die ‚isolierte Gruppe‘ wären im Falle von *MeI* die Neo-Menschen, Daniel 25, Marie 23 etcetera, wobei die **Isoliertheit** und das durch die Klonung der Neo-Menschen erwirkte ‚aseptische Leben‘ ebenfalls zutreffen. Die Neo-Menschen kommunizieren nur über Bildschirm. Als der ‚abgelegene Bereich‘ wäre das ‚Central-City‘ der Neo-Menschen, wo sie isoliert voneinander leben, zu verstehen. Der Inhalt von *MeI* ist letztlich, dass sich die Neo-Menschen wie Daniel 25 oder Marie 23 ‚nach der Erfahrung der realen Welt materiellen Zerfalls‘ sehnen: d. h. nach der menschlichen Erfahrung von Daniel 1, dessen Bericht sie kennen und nach der ‚Möglichkeit einer Insel‘, wo sie anderen Neo-Menschen, die auch wie sie abtrünnig geworden sind, das heißt auf ihre weitere Reduplizierung verzichtet haben, begegnen können, was aber impliziert, dass sie **wieder sterblich** sind und der ‚Erfahrung der realen Welt materiellen Zerfalls‘ auch in ihren negativen Folgen preisgegeben sind.

Das Neo-Menschentum in *MeI* realisiert durch Klonung auf ihre Art **die postmoderne Utopie**, aus dem Realen der Geschichtszeit auszubrechen und in eine zeitlose Andersheit einzutreten. In der Postmoderne kommt es zu einem Überlappen des ‚Endes von Geschichte‘ mit der vollen **Disponibilität der Vergangenheit in dem digitalisierten Gedächtnis**. Das Neo-Menschentum in *MeI* ist ein Sinnbild, eine **Parabel** von dem eben genannten Zustand. Die Neo-Menschen, als klon- und reduplizierbar, befinden sich also in einer Zeitlichkeit, in der sie ähnlich wie wir postmodernen Menschen, die atemporale Utopie –die Neo-Menschen kennen als klonbar keine Zeit- als alltägliche ideologische Erfahrung leben. Hieraus folgt, dass ihr Verlangen, –das von Daniel 25 in seiner Suche nach der ‚Möglichkeit einer Insel‘, was gleichbedeutend mit Sterblichkeit und dem Erleben von Geschichte ist, denn **ohne das ‚Sein zum Tode‘ hat Geschichtlichkeit keine Bedeutung** (siehe Heidegger)- dass dieses Verlangen der Neo-Menschen eine **neue Utopie** kennt, nämlich die nach dem Realen der Geschichte selbst, nach dem Gedächtnis, nach den **Spuren der wirklichen Vergangenheit**, was sie in ihrem Interesse an dem des Lebensberichtes von Daniel 1, ihrem Vorgänger, der für sie die Bedeutung einer heiligen Schrift hat, bezeugen.

Die Utopie bzw. Möglichkeit einer Insel, die angetan ist, den postutopistischen Zustand zu beenden, geht also dahin, den Versuch zu wagen aus der geschlossenen Kuppel auszubrechen und **in den Geruch und Verfall der rohen Wirklichkeit zu kommen**. *MeI* zeigt die **Umkehrung des postutopistischen Zustandes** an. Die realisierte Utopie des Neo-Menschentums wird mit einer **Dystopie** kombiniert. Die Realität, in der die Neo-Menschen leben, wobei mit diesen auch wir Menschen gemeint sind, was die parabelhafte Art von *MeI* ausmacht, diese Realität, die eine atemporale Utopie inszeniert, verdrängt die Neo-Menschen von ihrem Platz, so dass sie auf einen passiven Zustand reduziert werden können, welche diese Realität aufrechterhält. In *MeI*, Seite 227 erwähnt Daniel 1 „biologische Spielereien“, was auf die Klonproblematik hindeutet. Diese berührt das **Problem der menschlichen Freiheit**. Entweder determiniert uns unser **Genom** völlig, dann ist das **Verbot des Klonens** nur ein Täuschungsmanöver, oder unser Genom legt uns nicht völlig fest, dann kann uns das Klonen nicht im **Wesen unserer Existenz** manipulieren. Im **Lebensbericht von Daniel 1**, den die *MeI* zum großen Teil darstellt, finden Daniel 24 und 25 zu einer persönlichen **Identität** und gewinnen ihre vom genetischen Kern unabhängige menschliche Freiheit zurück. Dieser **Akt der Selbstaufhebung** ist allem Anschein nach bereits im elohimitischen Glauben, mit seinem **Ritus des Mythos des jeweiligen Lebensberichtes** des

³⁵⁴ A.a.O., S. 68.

neomenschlichen Unikats (hier Daniel 1) angelegt. Dieser Ritus muss früher oder später zur neomenschlichen **Emanzipation** und zum 'Abtrünnig-Werden' führen. Weiterhin kommt es zu der Aussage: „Die Elohim, die uns geschaffen hatten“, was den Moment der Übernahme des Glaubens an die Religion der Elohimiten seitens Daniel 1 darstellt.

4.3. BEIGBEDERS ROMANE

4.3.1. *MEMOIREN EINES SOHNES AUS SCHLECHTEM HAUSE* UND *FERIEN IM KOMA*

4.3.1.1. ZUM STELLENWERT DES LITERARISCHEN ZITATES, DES FILMES (FILMISCHE SCHREIBWEISE), DER ‚GELEBTEN LITERATUR‘, DES ABSOLUTEN BUCHES, DER VERMITTLUNG VON AURA (KUNSTWERK) UND SPUR (LITERARISCHES ZITAT) UND DER INTERTEXTUALITÄT IN DEN *MEMOIREN EINES SOHNES AUS SCHLECHTEM HAUSE*

Zum Stellenwert des literarischen Zitates:

Auf Seite 69 von den *Memoiren* findet Marc Anne mit ihrem Verehrer an der Balkonbrüstung, er steigt auf die Balustrade und stürzt sich ins „Wasser des Canal Grande“. Nach dieser „**byronischen Geste**“ holt ihn die Wirklichkeit wieder ein.

Offenbar gibt es eine dokumentierte Szene, in der der von Goethe geförderte Dichter der Englischen Romantik und spätere Freiheitskämpfer Lord Byron sich in Venedig in den Canal Grande stürzt. Dieser Vergleich des Verhaltens der Hauptperson mit der **Anekdote aus dem Leben eines längst toten Dichters** bezeichnet eine **Poetisierung und Ästhetisierung des Lebens von M. M.**, nach der Funktion und Notwendigkeit gefragt werden müsste.

Durch diese Verwendung der in die **Collage** übergehenden Zitattechnik, die den **Verfahrensweisen der Historiographen** entlehnt ist, die, um eine **Vermittlung von Zeit und Erzählung** zu leisten, das **Archiv** und die **Spur des Dokuments** heranziehen, kommt es zu einer **Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen** und zu einer **Dechronologisierung**, die den Eindruck verstärkt, dass alles **im Hier und Jetzt**, in der **Gegenwart** geschieht.

Der Roman ist gerade nicht das **Genre**, in dem **Gegenwärtigkeit** vorherrschen müsste, das wäre das **Theater**, von daher verwundert diese Ästhetik von Beigbeder. Auf alle Fälle ist der **intermediale Aspekt** von Epik und Dramatik nicht zu übersehen. Welche **Funktion** hat die Dramatisierung und Theatralisierung des Epischen? Wir nehmen unter dem Einfluss des dreifachen Retour in Frankreich nach 1983 eine Rückkehr zur Bachtinschen ‚**karnevalesken Literatur**‘ mitsamt ihren publikums- und verkaufswirksamen Effekten an.

Die Darstellungsweise bekommt aber auch Affinität zu einer **lyrischen Ausdrucksweise**, die imstande ist Geschichte, Geschichtlichkeit, Vor- und Nachher, Linearität, Chronologie ‚verdampfen‘ zu lassen und so die Glückssuche des postmodernen Glücksritters M. M. zu befördern, der weiß, dass ‚**Glück ohne Geschichte**‘ ist, wie es in einem Film von Gotard erkannt wird. Dass zu allem guten Handeln **Vergessen** gehört, kennen wir von Nietzsche her. Durch diese Art **Text-Recycling** wird darüber hinaus eine **Vermittlung von Vergangenheit und Gegenwart** geleistet, die dazu angetan ist, Erinnerungs-Räume schaffende **Überlieferungsarbeit** zu leisten, sowie **das im Lektüreprozess akkumulierte symbolische Kapital** in den Kreislauf (cycles) des Systemganzen zurückzuführen. Textrecycling ersetzt die Erinnerung. Dabei kann allerdings nur noch unvollkommen dem **Innovationsparadigma**, dem ‚Il faut être absolument moderne‘ Rimbauds aus dem Jahre 1873 und der **Tradition des Neuen** in der Moderne Genüge getan werden. Bei Beigbeder werden diese Widersprüche der Moderne eklatant.

Die Priorität des ‚Was‘ in der Darstellung verlagert sich zu der von ihrem ‚Wie‘. Durch das Recycling antiquierter Formen wird ‚**das Kontinuum der Formen**‘ belebt und fortgesetzt, so dass es zu einer **Aufhebung des vereinzelt Kunstwerks in die Idee der Kunst** kommt, wie bereits **Kunstkritik und Ironie** in der Deutschen Frühromantik es leisten wollten.³⁵⁵ Weiter wird dadurch bei Beigbender der Kampf der Alten und der Modernen, das heißt die (literarische) Generationenfrage nicht so heftig ausgetragen.

Das Zitat wird zu einer **Form der Trauerarbeit**, Pietät, Totenmemoria (Assmann) gegenüber den literarischen Vätern und steht im Zeichen der **Beschwichtigung der verdrängten Generation**. Die Frage, inwieweit die Nouveau-nouveau-roman-Generation unabhängig vom Freudschen Urhordenphänomen, bei dem sich die unterdrückten Söhne von der Übermacht eines Urvaters befreien, adäquat eingeschätzt werden kann, bleibt jedoch weiterhin zu diskutieren. Der Bruch von 1983 in Frankreich dürfte zu gravierend und spektakulär gewesen sein, um von einer Abwesenheit der Querelles des Ancien et des Modernes zu sprechen.

Beigbender zeigt mit dem Zitat, dass er **einer literarischen Tradition verpflichtet** ist, er verdrängt nicht einfach durch die **Autorität des absolut Neuen, Modernen** die Vorgänger. Von daher ist er als **postmodern** einzustufen.

Nichtparodistisches Zitieren impliziert, dass man Tradition und **Kanonisierung** anerkennt. Es ließe sich auch eine **Identifizierung mit Vorbildern** diagnostizieren. Die Ambiguität dieses Angstabwehrmechanismus möchten wir nur andeuten. Bekanntlich ist weder die **Identifikation mit dem Vater**, d. h. in unserem Fall der literarischen Tradition, noch die mit der Mutter, d. h. die **Revolte gegen das literarische Erbe oder die herrschenden Regeln der Kunst**, in welchem Zustand wir uns aber unter der Herrschaft des absolut Neuen in der Moderne befinden, eine Lösung des Ödipus- bzw. des Generationenkonfliktes.

Zum Stellenwert des Filmes (A) und der ‚gelebten Literatur‘ (B):

(A) Auf Seite 80f ist M. M. weiterhin gemein zu Anne. Er zerrt „Anne über die leere Place de la Concorde wie am Schluss von [dem Film] ADEN ARABIE.“ (a.a. O, S. 80f)

Wir haben hier ein Beispiel, wie die **Simulation einer Filmszene** die Realität verdrängt bzw. ersetzt und so Hyperrealität als **Abbild eines Abbildes** erzeugt. Der **Schock** dieser von M. M. einst rezipierten Filmszene findet seinen Erinnerungs-Raum, seine Wiederholung, Durcharbeitung und Erledigung erst später, nachträglich in einer dramatischen Liebesszene zwischen Anne und Marc. Man könnte sagen, dass nicht mehr der Film das Leben abbildet, sondern dass M. M. wie unter einem posthypnotischen Befehl stehend in seinem ganz realen Leben gezwungen ist, diese Filmszene mit allen tragischen, tatsächlichen Konsequenzen in einer Art psychoanalytischen Wiederholungszwang zu inszenieren und zu wiederholen. Dies weist auf die Macht der Bilder im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit hin. Dies bewahrheitet auch den Benjaminschen Gemeinplatz, demzufolge ein Film aus Schockmomenten besteht. Ein Schock ist ein Erlebnis, das aufgrund von Reizüberflutung entsteht und erst einmal verdrängt wird. Erst nachträglich kommt es zu einer Erinnerung an dieses Erlebnis und zur Aufhebung des Schockes. Ähnlich meint Freud, dass eine Erinnerung erst nachträglich zum Trauma werden kann.

(B) Marc erkennt seine wahre Liebe zu Anne und darüber hinaus, dass „alle Lehrjahre des Herzens eine Revolution“ erfordern. (86) Die *Lehrjahre des Herzens* sind einer der berühmtesten Romane Flauberts. Der Held kann dementsprechend nur insoweit Verliebtheit erleben, als sie ihn befähigt, seinen **Lektüreprozess eines Romanes** zu wiederholen. So gesehen ist seine Liebe aus ‚zweiter Hand‘ und hinterfragt das Ursprünglichkeitsparadigma von dieser. Offenbar ist Liebe nur möglich unter der Bedingung einer ‚Revolution in

³⁵⁵ Siehe hierzu: Benjamin, Walter: *Der Begriff der Kunstkritik in der Romantik*, in: *Gesammelte Schriften I.I.*, Frankfurt am Main 1974.

Vergangenheitskostümen' (Marx). Die **Ironisierung** der Liebe ist unverkennbar und dient womöglich der Abwehr eines Sturzes ins **Liebesphantasma** mit psychotischen Folgen.

Bekanntlich besteht für den Mann eher als für die Frau in der Liebe die Gefahr ‚ins Liebesphantasma zu stürzen‘. M. M. bewahrt sich bzw. die Mechanismen seines Unbewussten bewahren ihn davor, indem er den Verlust der ‚Vatermetapher‘, d. h. den **Defekt in der signifikanten Kette mit psychotischen Folgen**, mit der **Macht des (literarischen) Wortes** seiner Vorgänger bzw. anderer Literaten ausgleicht. Diese Funktion des literarischen Wortes können auch andere künstlerische Medien, in oben genannten Fall etwa der Film bzw. eine besondere Filmszene, übernehmen.

Die Macht der Simulakren, hier des Filmes, erstickt jede sich entwickeln wollende, authentische **Verführung** im Keim. Die Liebe lässt auf dem Hintergrund des Konsumkapitalismus nichts mehr zu wünschen übrig und benötigt keine Überschreitung einer Tabugrenze mehr, um sich zu realisieren. Dies impliziert ebenfalls Verlust von Eigentlichkeit, Authentizität, Selbstheit. Wir weisen auf das Phänomen der McDonaldisierung hin. Offenbar ist das Liebesgeschehen derart rationalisiert, dass es zu keinen Zwischen-Fällen, die das Happy end stören könnten, kommen kann.

Zum Stellenwert des Absoluten Buches und der Vermittlung von Aura (Kunstwerk) und Spur (literarisches Zitat):

Marc singt ein Loblied auf die mannigfaltigen Seiten seiner One-and-only Anne. Er kann ihrer nicht müde werden. „Anne allein ist ein ganzer Harem.“ Bekanntlich träumt der Mann, dass er alle Frauen hat und die Frau, dass sie den idealen Mann hat. Diese Rollenverteilung ist als Verdrängung der binären Signifikanten Yin und Yang durchaus modern.

-Marc tötet am Ende der *Memoiren* Anne mit dem Gewehr und begegnet dem **Unglück** zum ersten Mal in seinem Leben. Dies wird aber sofort widerrufen. Anne lebt noch. „Was ich da eben erzählt habe, ist völlig falsch ... Und wenn wir nicht gestorben sind, dann leben wir für ewige Zeit und haben viele Kinder, die herumtoben, sich am Strand von Bidort die Knie an den Felsen aufschürfen, die Macht übernehmen und Boote mieten. Anne hat lächelnd das blaue Meer ihrer Augen zu mir erhoben, weil sie meine Gedanken lesen kann. [Absatz] Schlagen wir eine neue Seite auf! Unmöglich, das war die letzte. [Absatz] Maussance-les-Alpilles, Juni 1990.“ (94ff)

Unübersehbar sind in dieser letzten Szene die erzähltechnischen Paradoxe, die mit der Kategorie eines ‚Todes des Erzählers‘ spielen und eine **Fiktion in der Fiktion** bzw. einen Traum im Traum herstellen. Zu träumen, dass man das Ganze nur träumt, erfüllt die Funktion der Herstellung größerer **Realitätsnähe**. Das „Und wenn wir nicht gestorben sind ...“ deutet auf die **Gattung Märchen** hin.

Märchen und Roman sind normalerweise **Gegensätze**, weil das erstere **das Unmögliche als wirklich** und der zweitere **das Mögliche als wirklich** darstellt. Die Vermittlung von beiden ist bereits von den deutschen Frühromantikern in der Konzeption eines Absoluten Buches versucht worden und gescheitert (siehe unten). Beigbeders Antrieb zum Romaneschreiben scheint uns unter anderem darin zu bestehen, den **Sisyphosstein** des Absoluten Buches neuerlich zu wälzen, was seinen Diskurs an dem der **Romantik** partizipieren lässt. M. M. bezeichnet sich als Sisyphos von Paris in *Ferien im Koma*. Weiter gibt es von Beigbeder ein Buch mit dem Titel *Der romantische Egoist*.

Das **Dilemma des Absoluten Buches** besteht darin, dass man aufgrund seiner Absolutheit keine „neue Seite“ aufschlagen kann. Ebenso geht es –wie wir oben lesen konnten– den *Memoiren eines Sohnes aus schlechtem Hause*, womit es ein solches Absolutes Buch wäre. Wäre es sein erstes und letztes geblieben, hätte es seinen Status als absolutes behalten können.

Wie wir wissen, ist dem nicht so. Beigbeder schreibt nicht nur Roman, sondern **Romane**, weil in periodischen Abständen Bücher von ihm auf den Markt kommen.

Der romantische Roman erfordert, dass **jeder Roman alle Romane in sich enthalte**. Dies gelingt ihm durch Romantisieren, Potenzieren und Ironisierung, wodurch er an der progressiven, transzendentalen Universalpoesie teilnimmt. Diese ist an keine Gattung gebunden und dadurch dem Roman analog zu verstehen. Sie versteht es, sich durch Romantisieren in den Zusammenhang des **Kontinuums der Formen** zu stellen und so auch **Außerliterarisches** in sich zu integrieren. Sie ist **progressiv**, weil sie nie aufhört, an der **Poetisierung der Welt** weiterzuarbeiten.

Der einzelne Roman spiegelt alle Romane wider, gleichzeitig **partizipiert** er aber an dem Kontinuum aller Formen und **wird so zu einem Teil aller Romane**. Die **Vereinheitlichungstendenzen** solcher Maßnahmen, auch von Zeit, sind nicht zu verkennen. Obgleich dieser Theorie gemäß der einzelne Roman alle Romane widerspiegelt, befließt sich Beigbeder -durch seine exzessive Zitierweise anderer Romane- auf diese Weise bereits, im einzelnen Roman alle Romane (der Literaturgeschichte) widerzuspiegeln. Man könnte demgemäß also sagen, **dass sein einzelner Roman auf zweifache Weise alle Romane widerspiegelt**. Es kommt so zur **Widerspiegelung in der Widerspiegelung**. Es ist nach der Funktion einer solchen Mise en abyme zu fragen?

Man könnte weiter sagen, dass durch das Zitieren aller Romane, wie es in noch extremerem Masse in den *Ferien im Koma* geschieht, Beigbeders einzelner Roman alle Romane ist. Von daher bedarf er gar keiner Kunstkritik mehr, die ihn in das Kontinuum der Formen aufzunehmen wüsste.

In der deutschen Frühromantik wird das unvollkommene Kunstwerk durch die Kunstkritik vollendet und so in die Kontinuität der Formen aufgenommen. Wie wir wissen ist Beigbeder nicht nur Romancier, sondern auch **Literaturkritiker**. Seine Techniken, das Absolute Buch einer weiterentwickelten, progressiven, transzendentalen Universalpoesie zu integrieren, sind Ironie, Humor, Parodie, Zitat, Collage, Textrecycling.

Gibt sich der konventionelle Roman als **auratisch und individuell**, so ist bei Beigbeder bereits eine **Vermittlung von Aura und Spur** im Benjaminschen Sinne zu konstatieren. Benjamin versteht unter Aura die „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag ... was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura“³⁵⁶ und unter Spur die „Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ ... in der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.“³⁵⁷ Da sich Beigbeder im inflationär gebrauchten literarischen **Zitat** sich gewissermaßen der literarischen **„Spur“** bedient, wäre seine *Écriture* als **entauratisierend** zu charakterisieren. Von daher würde sie sich eher über ihren **Ausstellungs-**, als über ihren **Kultwert** definieren.

Die Spur wird bei Derrida folgendermaßen definiert: „Da die Spur kein Anwesen ist, sondern das Simulacrum eines Anwesens, das sich auflöst, verschiebt, verweist, eigentlich nicht stattfindet, gehört das Erlöschen zu ihrer Struktur.“³⁵⁸

Das Zitat als derartige Spur erzeugt in den Büchern Beigbeders den **Eindruck des Erlöschens ihrer Struktur** und dadurch den der Hyperrealität. Wir möchten auf die Synchronität, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen hier nur am Rande hinweisen.

³⁵⁶ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, III. Kapitel, in: *Schriften*, Bd. I, Frankfurt am Main, 1955, S. 373ff.

³⁵⁷ Benjamin, Walter: *Das Passagenwerk*, I. Band, Frankfurt am Main 1983, S. 560.

³⁵⁸ Derrida, Jacques: *Die Différance*. In: Peter Engelmann (Hrsg.): *Postmoderne und Dekonstruktion*. Reclam, Stuttgart 1990. S. 107.

Das Zitat sehen wir als zugehörig zu den **Kategorien des Archives, des Dokumentes und besonders der Spur**, wie sie Ricoeur als maßgebend für die **historiographische Vermittlung von individueller und kollektiver Zeitlichkeit** erkennt (siehe unten).

Der exzessive Gebrauch des literarischen Zitats bei Beigbeder darf als Verwendung der Spur gesehen werden, die der Aura entgegengesetzt ist und dazu beiträgt im Benjaminschen Sinne den Kultwert im Ausstellungswert aufgehen zu lassen. Dies ist ein Merkmal von Massenkunst. Wir folgern daraus, dass Beigbeders Kunst weniger auratische Kunst und vielmehr Massenkunst darstellt. Sie bewerkstelligt dadurch eine Vermittlung von höherer und niederer Kunst und darf daher als postmodern bezeichnet werden.

Im Hinblick auf Derridas Definition der Spur müsste das literarische Zitat als eine Art Spur in der Spur gesehen werden, was den Simulationscharakter der Literatur Beigbeders, seine **märchenhafte Hyperrealität**, noch verstärkt.

Zum Stellenwert der Intertextualität:

Eine **postmoderne Zitatkultur**, wie wir sie bei Beigbeder besonders gut ausgeprägt finden, lässt sich als eine Reaktion auf den **Verlust der Eigentlichkeit** im Zusammenhang mit dem ‚**vulgären Zeitbegriff des Man**‘ verstehen. Dieses ist an das **Besorgen des Zeugs in der Endlosigkeit der Jetztfolge** verfallen, anstatt im Hinblick auf die Sorge um seinen Tod und seine Endlichkeit durch **vorlaufende Entschlossenheit** zu einer eigentlichen Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit zu gelangen.³⁵⁹ Ist Beigbeders Erzählkunst uneigentlich zu nennen? Der Nouveau nouveau roman führt einen regelrechten Heiligen Krieg gegen alles Eigentliche. Man muss unbedingt uneigentlich sein, scheint sein Wahlspruch zu sein, mit dem er **eine französische Tradition** durch eine andere ablöst, die 1873 durch Rimbaud in dem Wahlspruch: „**il faut être absolument moderne**“³⁶⁰ zum Ausdruck gebracht worden ist. Man mag die eigentliche, endliche, individuelle Zeit nicht und ersetzt sie durch **kollektive Zeitlichkeiten** (Fest, Mythos, rauschhafte, dionysische Entindividualisierung, Archiv, Dokument, Spur). Man meinen muss, dass die Helden Beigbeders nur ihren ‚Sturm- und Drang‘ ausleben und sich der Uneigentlichkeit des Man hingeben, um sich die Hörner abzustoßen. Wie wir bereits oben gesehen haben sieht Frau Brandstetter ‚Strategien inszenierter Inauthentizität‘ als eines der wichtigsten **Merkmale für den französischen Roman nach 1983** an.

Diese Art **Anzweiflung eines Cogitos der Eigentlichkeit**, das eine bestimmte Lebensweise nach sich ziehen müsste, erkennen wir aber auch im Zusammenhang stehend mit der **Zerstörung der Aura und des Kultwertes** des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Durch die Zerstörung der Aura verliert das Kunstwerk seinen Kultwert. Dieser wird in Ausstellungswert überführt und begründet **Massenkunst**, die je nachdem in ihrer faschistischen Variante eine **Ästhetisierung der Politik** oder in ihrer revolutionären Variante eine **Politisierung der Kunst** bewirkt.³⁶¹ Zitat und Anspielung bereichern die Bedeutung zweier Texte, was für eine Interpretation von Beigbeder wichtig wird. Er zitiert in den *Ferien im Koma* ungemein viel, was bereits an der ausschweifenden **Paratextualität**

³⁵⁹ Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen 1963, S. 329: [Das Dasein] „hat nicht ein Ende, an dem es nur aufhört, sondern *existiert endlich*“ und S. 331: „... wie entspringt aus der endlichen eigentlichen Zeitlichkeit die *uneigentliche*, und wie zeitigt diese als *uneigentliche* aus der endlichen eine *un-endliche* Zeit? Nur weil die ursprüngliche Zeit *endlich* ist, kann sich die „abgeleitete“ als *unendliche* zeitigen. In der Ordnung der verstehenden Erfassung wird die Endlichkeit der Zeit erst dann völlig sichtbar, wenn die „endlose“ Zeit herausgestellt ist, um ihr gegenübergestellt zu werden“.

³⁶⁰ Der berühmte Satz findet sich in dem mit *Adieu* überschriebenen Schlusspassagen des Prosagedichts *Une saison en enfer*, Rimbaud, Arthur: *Sämtliche Dichtungen*, Heidelberg 1955, S. 320.

³⁶¹ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, III. Kapitel, in: *Schriften*, Bd. I, Frankfurt am Main, 1955, S. 397.

nachvollzogen werden kann. Dadurch gewinnen seine Texte an **Vielfalt** und **Kunstschönem**. Der **Tod des Autors bzw. Erzählers** tritt bei ihm dadurch ein, dass die toten Dichter der abendländischen Episteme bei ihm überleben, es **neben dem Erzähler noch unzählige andere Autoren und Erzähler** gibt. Man hat es hierbei mit durch Zitat und **Collage** bewirkter **Multiperspektivität** zu tun. Bon erreicht letztere durch seine ‚Polyphonie der Stimmen‘. Das monadische, zum Principis Individuationis³⁶² verdamnte, auratische Erzählersubjekt wird aufgelöst und einer **Kollektivierung** anheimgegeben, was auch dem Bachtinschen Konzept einer Karnevalisierung der Literatur im Roman entgegenkommen müsste.

In Beigbeders Literatur kommt es dadurch zu einer **Aufhebung der autonomen Kunst** zugunsten eines profanen Schönheitsdienstes, der im Zeichen der Jouissance, dem Mehr-Genießen steht. Dies geht aber **auf Kosten der Echtheit und Unantastbarkeit des Kunstwerks**. Beigbeder zitiert die **Klassiker**. Da diese **zeitlos** sind, weil sie **das avancierteste Material** ihrer Epoche beinhalten, kennen sie auch **keine Veraltung**. Das klassisch gewordene Kunstwerk bzw. das Zitieren der kanonisierten Dichter –Beigbeder zitiert zwar nicht nur die klassischen Autoren, der Akt des Zitierens aber gibt dem Zitierten den Stellenwert eines herausragenden, einzigartigen, geschichtlichen Ereignisses- ist dazu angetan, das „Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition“³⁶³ zu simulieren. Dies kommt dem Versuch gleich, die **Einzigartigkeit des Kunstwerks**, seine Aura, im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit zurückzugewinnen. Dass die „auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst“³⁶⁴ heißt, dass das auratische, echte **Kunstwerk in seinem ersten Gebrauchswert fundiert** ist, nämlich im **Ritual**.

Beigbeders Roman *Ferien im Koma* bildet das Geschehen während einer Nacht in einer Diskothek als **säkularisiertes Ritual** ab und gewinnt dadurch **Kultwert und Aura**. Zum einen löst also Beigbeder mit seinen Zitaten berühmter Literaten die **Originalität und Nicht-Epigonat** seiner Schrift auf, zum anderen vermag er sich dadurch neo-konservativ in einen **Traditionszusammenhang** einzubetten, der seine Kunst zum Ritual und Kultwert mit Rückeroberung der einmaligen, einzigartigen Aura bzw. einer „einmalige[n]“³⁶⁵ Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ werden lässt.

Eine ähnliche **Ritualfunktion** hat der Roman von Houellebecq *Möglichkeit einer Insel*, indem die Lebensgeschichte von Daniel 1 zum **Urevangelium der Elohimitischen Kirche** wird. Wir stellen also bei Beigbeder und Houellebecq **profane Formen des Schönheitsdienstes als resakralisierende Rituale** fest und finden im **Stilmittel** des Zitates bei Beigbeder **Strategien der inszenierten Inauthentizität** vor, die so verwendet werden, dass sie in Authentizität umschlagen, denn „mit der Säkularisierung der Kunst tritt die Authentizität an die Stelle des Kultwertes.“³⁶⁶ Man hat bei Beigbeder also beides: Kult- und Ausstellungswert. Ebenso dürfte die **Evangelisierung der Lebensgeschichte von Daniel 1** in *Mel* die Funktion haben, was das Kunstwerk an Eigentlichkeit und Authentizität eingebüßt hat, durch Kultwert, Ritual,

³⁶² Den Begriff ‚principii individuationis‘ sieht Nietzsche als Merkmal einer bildenden, harmonischen, apollinischen Kunst, der er eine musikalische, tragische, dionysische Kunst gegenüberstellt. Siehe: Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Absatz 16 und insbesondere ders.: *KSA/I*, 103: „Apollo steht vor mir als der verklärende Genius des principii individuationis, durch den allein die Erlösung im Schein wahrhaft zu erlangen ist: während unter dem mystischen Jubelruf des Dionysos der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Seins [wie wir sie von Goethes *Faust II* her kennen], zu dem innersten Kern der Dinge offen liegt.“

³⁶³ Benjamin, a.a.O, S. 373.

³⁶⁴ Benjamin, a.a.O, S. 374.

³⁶⁵ Benajmin, a.a.O, S. 372.

³⁶⁶ Benjamin: a.a.O, S. 398 (AM 6).

Mythos und Aura zurückzugewinnen. Weil ein Mythos sich selbst nicht genug ist, kein Ritual zu ertragen, scheinen Beigbeder und Houellebecq mit der Ritualfunktion ihrer Schriften irgendeinen, möglicherweise nur den **Mythos** schlechthin **wiederbeleben** zu wollen. **Mythos und Ritual sind für Ricoeurs Möglichkeiten zwischen individueller und kollektiver Zeitlichkeit zu vermitteln.** Besagte Vermittlung dürfte im Zuge der **Atomisierung (Elementarteilchen) des modernen Subjektes** immer schwieriger werden. Auch das Gegenteil ist möglich. Im Zusammenhang von **Verdinglichung und Vermassung** kann sich das Individuum in seiner Selbstbehauptung der **kollektiven Gewalten** nicht mehr genügend erwehren.

Beigbeders Literatur steht im Zeichen der **Krise der Kunst** und reagiert auf diese „mit der Lehre vom l’art pour l’art, die eine Theologie der Kunst ist. Aus ihr ist dann weiterhin geradezu eine negative Theologie hervorgegangen in der Gestalt der Idee einer ‚reinen‘ Kunst, die nicht nur jede soziale Funktion, sondern auch jede Bestimmung durch einen gegenständlichen Vorwurf ablehnt. (In der Dichtung hat Mallarmé als erster diesen Standort erreicht.)“³⁶⁷ Die **Künstler** in den *Ferien im Koma* lehnen jedes gesellschaftliche **Engagement** ihrer Kunst ab (siehe das ‚Vandalismus-Kapitel‘ nach O Uhr). Houellebecqs Entwicklung führt ebenfalls zu einer **Theologie der Kunst** in *MeI*, wenn der **Roman** zu einem neuen **Evangelium einer Kirche** wird. Negative Theologie meint, dass man gerade deshalb glaubt, weil es **absurd** ist zu glauben. Mallarmé ist ein französischer Dichter des **Fin de siècle**, (der übrigens das frühromantische Projekt eines Absoluten Buches, mit dem auch Beigbeder Affinitäten unterhält, wieder aufgegriffen hat). Beigbeder ist ein französischer Dichter der **Jahrtausendwende**. Beide propagieren eine autonome Kunst ohne moralischen Beigeschmack. Besteht also ein **Zusammenhang zwischen einem L’art pour l’art-Paradigma und den Modernen der Jahrhundertwenden?** Durch die technische **Reproduzierbarkeit** emanzipiert sich das Kunstwerk von seinem „parasitären Dasein am Ritual ... An die Stelle ihrer Fundierung [der der Kunst] aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.“³⁶⁸

Beigbeder scheint die Fundierung seiner Kunst im **Ritual** geradezu zu suchen, was wir an seinem Hang zu einer Gliederung seiner Bücher in der Art barocker Regelpoetiken glauben festmachen zu können. In *Ferien im Koma* wird Stunde für Stunde ein neues Kapitel begonnen. In *Neununddreissig* ist das Buch in sechs Kapitel unterteilt, wobei die Personalpronomen von der ersten Person singular bis zur dritten Person plural die Ordnung bestimmen. In *Windows on the world* sind es die Minuten zweier Stunden, die die Kapitel unterteilen. Ähnlich wird die Lektüre von Houellebecqs *MeI* als Evangelium und **Buch der Bücher** zu einem Ritual, das den **Mythos der Leidensgeschichte von Daniel 1** zelebriert und dadurch **Kultwert** gewinnt. Hat man bei **Richard Wagner** eine **Ästhetisierung der Religion**, so bei Beigbeder und Houellebecq eine **Sakralisierung von Kunst**. Von einer Fundierung ihrer Kunst in der Politik kann in Beigbeders *Ferien im Koma* und in Houellebecqs *MeI* weniger die Rede sein. Dies drängt uns zu der Annahme, dass sich beider Kunst in anderen gesellschaftlichen Systembereichen fundiert, nämlich –wie bereits gesagt– in der Religion und in der **Ökonomie**. Es liesse sich in Hinblick auf Beigbeder und Houellebecq von Ökonomisierung der Kunst sprechen.

Von einer Rückkehr zu Mythos und Ritual kann gesprochen werden. Wozu dient dieser Retour? Man erfindet **Mythen des Alltags**, um dem **Mann von der Straße** und dem gut informierten Bürger erreichen zu können. Gleichzeitig wirken Beigbeders Zitate großer Schriftsteller in seinen eigenen Büchern auf ihre **Urheber** zurück, weil sie die Vorlagen gewissermaßen einem **Textrecycling** zuführen, sie vor dem **Vergessen** bewahren und sie in

³⁶⁷ Benjamin, a.a.O, S. 374.

³⁶⁸ A.a.O, S. 375.

einem neuen bzw. anderen Kontext erscheinen lassen. Die Literaturwissenschaftler sprechen von einem ‚point-de-capiton‘ (**Steppunkt**). Man meint damit, „dass einige Schriftsteller [auch sonstige historische Persönlichkeiten] die Kraft haben, *ihre eigenen Vorläufer zu erzeugen*“³⁶⁹. Die Bedeutung eines wahrhaft schöpferischen Aktes besteht vor allem darin, über die **Neustrukturierung** des Feldes künftiger Möglichkeiten hinaus, die **Einschätzung der Vergangenheit** zu verändern. Es tritt der nahezu **magische Fall** ein, dass die Spuren des Vergangenen zu Vorzeichen bzw. **Bedingungen des Gegenwärtigen** werden. Nicht anders arbeitet die **Epistemologie**, indem sie **Kontinuitäten und Dauer von Phänomen** aufzeigen will. Foucault hat gezeigt, dass diese Steppunkte kein Zufall sind, sondern über die historischen **Apriori der jeweiligen diskursiven Formationen** Aufschluss geben. Auch Beigbeder ‚erzeugt seine Vorläufer‘, indem er sie zitiert, zwar in einem etwas anderem Sinne, als dem eben aufgezeigten, aber immerhin. Der Brechtsche Verfremdungseffekt ist in dieser Collagentechnik, zu berücksichtigen. Beigbeder gelingt so eine **Aktualisierung** der zitierten oder pastichierten Autoren.

Die Zitate wirken weiterhin als **Werbung** für diese Autoren, die zu lesen man animiert wird. Beigbeders Bücher ersetzen so **Kanon**, literaturgeschichtliche **Ettikettierung** und **Marketing**. Das literarische Zitat ist darüber hinaus von **Simultanität, Synchronizität, Wiederholungsstrukturen** geprägt und schafft eine **Atmosphäre der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen**. In Literaturen, in denen das Zitat bzw. der **Intertext** vor dem Erzählen der ‚**Chronologie der laufenden Ereignisse**‘ vorherrscht, liegt der Schwerpunkt auf der **Verräumlichung der Zeit** anstatt auf der **Verzeitlichung des Raumes**. Da ‚Chronos seine Kinder frisst‘, kommt eine Verräumlichung der Zeit dem Versuch gleich, eine **Verlangsamung von Auflösungsprozessen** vorzunehmen, gegen die **absolute Geschwindigkeit der Auflösungskräfte des Chaos** anzukämpfen. Demgegenüber steht in den *Ferien im Koma* (man erzählt im Stundentakt) und auch in *Windows on the world* (man erzählt im Minutentakt) die **absolute Diachronität und Linearität der Ereignisse**.

Die Annahme dürfte darum Berechtigung beanspruchen, dass die synchronen Zeitlichkeiten, die sich in den kollektiven Phänomenen (Zitat, Fest usw.) ausdrücken, die Aufgabe haben, diese absolute Linearität der Erzählung zu gewährleisten. Dass dazu bei Beigbeder die Arbeit des ‚Sisyphos von Paris‘, wie er sich selber nennt, Marc Marronniers nötig ist, um wenigstens **im ewigen Jetzt** in der Zeitmodellierung eines ‚Ewigen Tages‘, eines Longest Day, (*Ferien im Koma* liefert im stündlichen Takt den Ablauf einer Nacht von 19 Uhr abends bis morgens um 7 Uhr) zu verharren, dürfte darauf hindeuten, dass etwas in den Moderne der Jahrtausendwende im Ungleichgewicht in Hinblick auf die Geschwindigkeit der Vergänglichkeit ist. Das heißt: unsere Zeit ist zu **schnellebig**, was bedeuten würde, dass Vergangenheit, Geschichte, Erinnerung und Gedächtnis an Bedeutung verlieren, das Vergessen und die Archivierung aber an Bedeutung gewinnen. ‚Was man schwarz auf weiss geschrieben hat, kann man getrost nachhause tragen‘, wie wir aus Goethes *Faust I* her kennen, dies will sagen, kann man getrost zu den Akten legen und vergessen, eine **zerstörerische Eigenschaft der Schrift**. Durch das Beleben der Vergangenheit in seiner exzessiven Zitierpraxis beschwört Beigbeder zwar die Vergangenheit, aber wiederum nur im zeitlosen, göttlichen Augenblick, so dass sie und Geschichte gleichzeitig zu ‚verdampfen‘ scheinen.

Die Geschichte verdampft überdies während dem Zitieren, weil man während man das zeitlose oder überzeitliche Zitat zitiert, keine Geschichte erzählen kann. Ebenso wie das Erzählen den Tod des Erzählers aufzuschieben hilft in *Tausend und Einer Nacht*, schiebt das Zitat in der Erzählung das Erzählen selber auf. Dies gemahnt auch an den **Traum im Traum**, durch den laut Freud der Träumer einen **größeren Realitätsbezug** sich selber einreden möchte. Was möchte Beigbeder mit dem Zitat in der Dichtung bzw. der Repräsentation in der

³⁶⁹ Žižek, *Der zweite Tod ...*, a.a.O., S. 11f.

Repräsentation, der Spur in der Spur, des Aufschubs der Différance in der Différance (Literatur ist bereits eine Re-Präsentation und entbehrt so der Unmittelbarkeit), der Nachträglichkeit in der Nachträglichkeit bewirken? Das literarische Zitat im Roman verstärkt den **Eindruck der Literarizität**. Beigbeder möchte dadurch zeigen, dass seine Literatur noch Literatur bzw. Kunst, das heißt authentisch, ist. Dies womöglich deshalb, weil die **Postliterarizität** (siehe oben Kapitel Mecke), das Ende der Literatur und Kunst unter der Gewalt der **Simulation der Simulakren** angebrochen ist. Zeichnet sich das hyperrealistische Simulationsparadigma dadurch aus, dass etwas aus der Wirklichkeit abgebildet wird, was es so nicht gibt und dadurch, dass man nur noch **Kopien von Kopien ohne Referenz** kennt, so könnte das literarische Zitat als Rückkehr und Wiedereroberung bzw. als **Simulation der Referenz** gesehen werden. Der **Ästhetisierungseffekt** des Zitates ist darüber hinaus dem Verfahren der progressiven, transzendentalen **Universalpoesie**, wie es die deutschen Frühromantiker vorschlugen, vergleichbar. Durch **Kunstkritik** soll das einzelne Werk vervollkommen und in das **Kontinuum der Formen** aufgehoben werden. Zwar verstärkt das Romanzitat im Roman den **Echtheitscharakter von Literatur**, gleichzeitig weist es aber auch auf den künstlichen Charakter des Romanes hin.

Das Zitat zeichnet sich aus durch **Reversibilität**, ist **Rückwendung der Geschichte**, Rückkoppelung. Es funktioniert „nur unter der materiellen Voraussetzung eines museal aufgeschwollenen Archivs der Moderne“³⁷⁰. Hier stellen wir wieder den Zusammenhang von Beigbeders Literatur mit **Archiv, Dokument und Spur** fest, die Ricoeur als **historiographische Mittel** ansieht, die zeitlichen Aporien zu vermitteln. Das Zitat stellt darüber hinaus auch eine Art Verzehrung von Vorräten dar, die im Zusammenhang mit einer **Ökonomie der Verausgabung** steht, die sich gegen **Akkumulierung und Kapitalisierung** richtet. Zu allem guten Handeln gehört Vergessen, sagt Nietzsche, und wie vermag man als Enkel und Epigone die Leistungen der Großväter und Genien zu vergessen? Indem man sie zitiert und dadurch **implodieren** lässt. Das Zitat steht aber ganz einfach im Zeichen von Erinnerung, ist **Erinnerungskultur**. Es ist **Aktualisierung einer Virtualität** und wird so zur Aufhebung und Rettung von Geschichte.

Zum Stellenwert des Symbolischen Kapital in *Ferien im Koma*:

Die Lektüre von den *Ferien* lässt uns als erstes auf die Akkumulation zitierter Bücher aufmerksam werden. Inwieweit man sogar von einer marxschen ‚ursprünglichen‘ Akkumulation (siehe *Das Kapital*) sprechen sollte, ist nicht von unerheblicher Bedeutung, sind doch offenbar die vielen, vielen Bücher und Romane, die der Autor Beigbeder gelesen zu haben scheint, zu seinem Kapital, einer Art Sündenfall, wie Marx in Hinblick auf die ursprüngliche Akkumulierung sagt, geworden, die sein Genie begründeten und gleichzeitig zeigen, ‚warum er so gute Bücher schreibt‘.

Dieses besondere, formelle Merkmal einer inflationären Paratextualität und Zitation von den unterschiedlichsten Autoren in einem Roman wie den *Ferien* bekommt einen kanonisierenden Effekt, der mit werbetechnischen und subliminalen Strategien in Zusammenhang gebracht werden könnte. Wer sagt uns, dass der Autor nicht gerade die Autoren zitiert, die auch sein Verlag verlegt. Man spricht in diesem Zusammenhang in ironischer Weise von einem ‚Zitierkartell‘. Zitate zeichnen sich weiter durch die Intensität der ‚Namen der Geschichte‘, die die Funktion des ‚Namen-des-Vaters‘ ersetzen sollen, und durch deiktische Verfahren aus. Durch letztere verweist man auf etwas, das nicht anwesend und nur repräsentiert ist, eine Art Spur, die nah erscheinen lässt, was fern ist und so dazu angetan ist, Aura und Kultwert des Kunstwerks als Ferne, so nah sie auch sein mag, zu ergänzen. Der Ausstellungswert wird so

³⁷⁰ Wetzel, Michael: *Paradoxe Intervention*, in: *Baudrillard: Simulation und Verführung*, hrsg. von Bohn/Fuder. München 1994, S. 141.

zum Supplement des Kultwerts des Kunstwerkes. Beigbeders Ästhetik besteht nicht zuletzt in dieser **supplementären Verbindung von Literatur (Aura) und Werbekunst (Spur)**, was noch deutlicher in *Neununddreissig* wird. Der Autor wird durch die Zitiertechnik und das **Schreiben in Imperativen und Slogans** zu seinem eigenen **Produktmanager**. Die erwähnten Namen der zitierten großen Autoren in Beigbeders Büchern erzielen darüber hinaus den **Eindruck von Seriösität, Qualität, Tradition** und sind so bereits Werbung für diese. Beigbeder versteht es also, **das symbolische Kapital**, das er sich im Zuge seiner Lektüren angeeignet, akkumuliert und kapitalisiert hat, in **reales Kapital** zu verwandeln. Die **intermediale Komponente** bewirkt eine Vermittlung von auratischer, individueller Kunst des Romans und des Ausstellungswertes von Produktwerbung. Beigbeders zeichnet sich dadurch aus, das auratische Kunstwerk Roman ohne filmische Intermedialität in **Massenkunst** zu verwandeln.

4.3.2. NEUNUNDREISSIGNEUNZIG ALS WARENBEICHTE³⁷¹

Die Überschrift von Nonnenmachers 2003 erschienenen Artikel heißt: *Cioran als Werbetexter? Frédéric Beigbeders Roman 99 francs: Inszenierung einer Warenbeichte als Beichtware.*» Cioran, 1911 in Rumänien geboren und 1995 in Paris gestorben, gilt als extrem pessimistischer, nihilistischer Autor und darum als Inbegriff des authentischen Künstlers, dem es in keinsten Weise um Rhetorik und hohe Verkaufszahlen seiner Bücher –ganz im Gegensatz zu Beigbeder-, sondern nur um die **Wahrheit** geht. Die Anspielung auf Cioran in der Überschrift erhellt aus einem Beigbeder-Zitat aus *99 francs*. „Quand Cioran écrit »je rêve d'un monde où l'on mourrait pour une virgule«, se doutait-il qu'il parlait du monde des concepteurs-rédacteurs ?”³⁷² Wir übersetzen: „Als Cioran schrieb: „ich träume von einer Welt, in der man für ein Komma stirbt“, ahnte er wohl, dass er von der Welt der Konzeptioner und Texter sprach?“

Bei Nonnenmacher begegnen wir ebenso wie bei Frau Brandstetter (siehe oben) dem **Begriff der Inszenierung** gleich in der Überschrift. Der **intermediale Aspekt** spielt herein, der die Literatur mit dem System des **Theaters** in Verbindung bringt. Nur gilt heute das Theater als auratische Kunst, als Kunst also, die durch das neue Medium Film Anfang des 20. Jahrhunderts seiner Bedeutung beraubt worden ist. Dies hieße Beigbeder und die eher als inauthentisch eingeschätzte Literatur des Roman nouveau³⁷³ in die Nähe der Aura,

Einmaligkeit, Différance, dem Kultwert des Kunstwerks zu bringen. Die Affinität Beigbeders zum Theater ist im Vorgängerroman *Vacances dans le coma* am stärksten, wo die Einheit von Schauplatz, Zeit und Geschehen wie im klassischen Drama eingehalten bleibt. *99 francs* verfügt aber eindeutig über ein Übergewicht an epischer Struktur, wie wir in unserer Besprechung davon oben gesehen haben.

Der religiöse Begriff einer ‚Warenbeichte‘, der in der Überschrift ins Spiel kommt, lässt weiterhin Assoziationen zum auratischen, einmaligen, sakralen, authentischen Bereich aufkommen, wird aber gleich darauf durch die Konnotationen der ‚Beichtware‘, das heißt, der **Beichte als einer vermarkteten Sache** und somit als Ware, das heißt, als reproduzierbare, nicht-einmalige, inauthentische, durch ihren Ausstellungswert geprägte Sache depotenziert. Dies ließe sich als Zeichen nehmen, dass es in *99 francs* um einen **Übergang von auratischer zu reproduzierbarer Kunst** geht.

³⁷¹ Wir folgen den Ausführungen von Nonnenmacher: a.a.O.

³⁷² Beigbeder: *99 francs*, Paris 2000, S. 48.

³⁷³ Der Begriff des ‚Roman nouveau‘ wird synonym mit dem des ‚Nouveau roman‘ verwendet. Man bezeichnet damit Romanströmungen in Frankreich seit 1983.

Beigbeders **Kapitalismuskritik** möchte die **Realität** retten. Baudrillards Konzept der Hyperrealität kommt ins Spiel. Nachdem die **Illusion der Geschichte** verschwunden ist, müssen wir uns mit der noch radikaleren **Illusion von Welt** auseinandersetzen. Inwieweit die Realität bzw. die Referenz und die Welt zu retten sind, wäre natürlich die Frage. Glaubt der Käufer durch die **Aura der Markenware** und der damit einhergehenden **Fetischisierung** die **Realitätshaltigkeit** gesichert, muss er alsbald als Besitzer den **Verlust der magischen Kraft der Ware** bemerken. In der Posthistoire stellt sich eine **Universaläquivalenz des Ökonomischen** ein. **Der Autor wird zum Werbetexter.**

Octaves Angebotete nennt sich Sophie. Der intertextuelle Bezug zur romantischen Geliebten, die in Novalis früh verstorbener Freundin Sophie ihre Inkarnation erfahren hat, ist kaum zu übersehen. Nun ist Octaves Sophie aufgrund der Tatsache, dass sie ihn betrügt, das Gegenteil von Novalis Sophie. Beigbeder rüttelt am **Mythos der romantischen Geliebten**. Dies tut er über die **Käuflichkeit**. Octave sucht **Liebe für Geld**, um der **postmodernen Liebesironie** zu entinnen, die sich nicht mehr zu sagen getraut: „ich liebe Dich“, dafür aber aus dem Film *Casablanca* zitiert: „ich schau’ Dir in die Augen, Kleines“. **Geld wird zur Metapher** und Beigbeder zeigt, wie man die Metaphern, auch die anderer Autoren, indem man sie in Textcollagen zitiert, zu Geld macht. Dies geht nicht ohne Marketing, Entertainment, Eigenwerbung, Extrempositionen und Prophezeiungen des Autoren.

Beigbeder inszeniert sich **medienwirksam**. Dabei kann er das Genre ‚unreine Romane‘, die Vermischung von hoch- und populkultureller Schemata nicht verhindern. Es kommt zu einer hybriden Kreuzung von Literatur als Werbung und Werbung als Literatur.

Hierzu möchten wir anfügen: inwieweit versucht der Autor Beigbeder in seiner inszenierten Selbstdarstellung die verloren gegangene Aura seines Kunstwerks zu kompensieren? Inwieweit kann man von ‚unreinem Roman‘ sprechen, da seit der Kunstkritik in der Romantik der **Roman als Form der Formen**, als Genre der Genres, als Gattung der Gattungen, als Medium der transzendentalen Universalpoesie gesprochen wird und sein Wesen gerade in dieser Intermedialität bzw. Hybridität besteht? Spätestens seit Feyerabends postmoderner Formel ‚anything goes‘ muss von einer Nivellierung bzw. Vermischung von höherer und niederer Kultur gesprochen werden, die nicht erst mit Beigbeder eingetreten sein kann. Geht die Literatur in die Werbung ein, wird sie dann nicht Werbung und verliert ihren Status als Literatur? Geht die Werbung in die Literatur ein, wird sie dann nicht Literatur und hört auf Werbung zu sein? An dieser Stelle möchten wir auf die **konkrete bzw. visuelle Poesie** hinweisen, die vor mehreren Dekaden bereits die **Synthese von Werbung und Literatur** aufgezeigt hat. Ist Beigbeders Kunst als konkrete Poesie zu lesen? Wie steht es in der Werbebranche mit der **Funktion der Autorschaft**? Zwar feiert man nach wie vor den Autoren, aber feiert man auch den Werbetexter? Der Werbetexter Octave zeigt kulturfeindliche Wünsche, aber gehört er deshalb schon zu den Staatsfeinden?

Octave hat eine eigene Version eines Werbefilms gedreht. Mit ihr gewinnt er in Cannes den 1. Preis. Er hat es damit den unkünstlerischen, kundenorientierten Werbebefürwortern zeigen wollen. Dies ist ganz klar als Versuch einer **Ästhetisierung der Werbung** zu sehen, die aus ihr eine **Kunstart** machen bzw. die Werbung in der Literatur aufheben möchte. Dies geht dann auf Kosten der Verkaufszahlen des Produkts und zeigt die **Différance von kollektiven Unbewussten bzw. Archetypen und herrschendem, hegemonialem Kunstgeschmack**. Hierin ist die marxistische Differenz von Überbau, Bewusstsein, Idee und Unterbau, Sein und Materie zu erkennen. Offensichtlich versucht Octave eine **Revolution³⁷⁴ von oben**, die mit Hilfe der Werbung und Massenpropaganda eine **Politisierung der Kunst** anstrebt, wie sie Benjamin vorschwebte, der diese gegen die kriegstreiberische Ästhetisierung der Politik seitens der Nationalsozialisten einsetzen wollte. Dieses Programm ist womöglich politischer

³⁷⁴ Wir möchten darauf aufmerksam machen, dass man ähnlich wie bei Houellebecq mit dem Konzept einer ‚Kulturrevolution‘ arbeitet, um das Kunstwerk als bahnbrechende Neuheit auszugeben.

und avantgardistischer als es wahrgenommen worden ist. Im Moment seines größten Triumphes wird Octave wegen Mordes verhaftet.

Der Roman *Neununddreissig* hat eine **konjugierte Ordnung**. Gemeint ist, dass jedes der sechs Kapitel mit einem Personalpronomen überschrieben ist: je, tu, il/elle, nous, vous, ils/elles. Die sechs Kapitel werden durch **Einschübe von Werbung mit einem gesellschaftlichen Problemgehalt**, (was auf den demokratischen Wahlkampf hinweist, in dem vorübergehend die Werbung einen kritischen Gehalt bekommt, unterbrochen). **Die Pronomina ordnen die konjugierten Perspektiven in zwei Teile**. In der Ich-Perspektive erzählt Octave seine Kritik an der Werbung. Sein psychotischer Zusammenbruch samt Folgen wird in der Du-Perspektive (erzählte Rede) berichtet. Seine Genesung im Motivationsseminar in Afrika geschieht aus der neutraleren Er-Perspektive. Zwar möchte er immer noch die Ökonomie der Kommunikation eine Ökologie derselben entgegensetzen, aber er tritt nun für eine Art ‚langen Marsch (Mao-Tse-Tung) durch die Institutionen‘ an, wie ihn Dutschke und Gramscis gefordert haben.

Kapitel III beginnt auch den zweiten Erzählbogen. In Afrika wird der eurozentrische Kapitalismus kontrastiv beleuchtet. Der fingierte Selbstmord von Octaves Vorgesetzten Marc Marronnier, den wir bereits aus Beigbeders Marc-Marronnier-Trilogie her kennen, leitet zum Kapitel IV der Wir-Perspektive über. In Miami, dem Gegenschauplatz zu dem des Motivationsseminars wird Marcs Nachfolger in der Werbefirma ernannt. Dort imitiert die Werbung (Kunst) nicht mehr das Leben, sondern das Leben die Werbung.

Avantgardistische Versuche die Differenz zwischen Kunst und Leben aufzuheben, gibt es seit Goethe und der Romantik, besonders aber seit Rimbaud und dessen frühzeitiger Beendigung seiner Dichterlaufbahn mit 19 Jahren. Wir sehen Beigbeder in dieser Tradition.

Das Schlusskapitel V ist laut Nonnenmacher ähnlich dem fünfaktigen Spannungsbogen der Tragödie strukturiert. Es fällt uns schwer, trotz der dramatischen Entwicklung der Geschehnisse im V. Teil, dies nachzuvollziehen, weil dieser aus sieben Kapiteln besteht. Octave hört nur « diques de suicidés : Nirvana, INXS ... »³⁷⁵. Er liest beim Drogenentzug nur Bücher von Autoren, die sich umgebracht haben.³⁷⁶ In Teil V wird das **Opfer** Octave zum Täter. In Teil VI wird der Täter Marc zum Opfer. Teil VI spricht von „ihnen“. Gemeint sind Marc und Sophie. Beide haben versucht mit fingierten **Selbstmorden** dem ubiquitären, allgegenwärtigen System zu entweichen. Das System ersetzt Gott und den Glauben. Die Nähe zum Jonas-Mythos aus der Bibel dürfte klar sein.

Wir möchten Folgendes ergänzen:

Die **Scheintoten** Sophie und Marc überlassen ihren Platz anderen, bedürfen dafür in einer anderen Welt eines neuen Platzes, was für eine strukturalistische Interpretation wichtig werden könnte. Octave verliert durch sein Revoluzzergehabe seinen Platz in der Firma, geht ins Irrenhaus, wird auf dem Motivationsseminar rehabilitiert, tötet eine Frau, wodurch deren Platz frei wird, muss ins Gefängnis, wodurch wiederum sein Platz in der Firma vakant wird. Auch Marc und Sophie verlieren durch ihren fingierten Selbstmord ihre Plätze in der Gesellschaft.

Es gibt dagegen eine Serie, die **die frei gewordenen Plätze** einnimmt. Das Callgirl Tamara nimmt den Platz von Octaves Sophie, dann den der Ehefrau von Octaves Erzfeind Duler ein. Octave wird so von Sophie und von Tamara betrogen. Tamara wiederum als Mittäterin am Mord entgeht ihrem Platz im Gefängnis. *99 francs* lädt zu einer strukturalistischen Interpretation ein, was an seiner Zeitgemäßheit und proklamierten absoluten Modernität Zweifel aufkommen lassen dürfte. Ähnlich wie **Don Quichotte** hat Octave wie die anderen

³⁷⁵ Beigbeder: *99 francs*, a.a.O., S. 86.

³⁷⁶ A.a.O., S. 119.

Beigbederschen Helden zu viel (moderne) Romane gelesen. Seine Don Quichotterien bei Duler und in der Werbebranche versuchen herauszufinden, ob das Zeitalter der ritterlichen Romane, denen es nicht nur ums Geldverdienen geht, noch besteht. Beginnt der moderne Roman mit Don Quichotte und endet er mit Beckett, so ist Beigbeder womöglich dessen **Nachspiel** und die **These der Postliterarizität** von Mecke dürfte auch hier ihre Berechtigung haben.

Wir referieren wieder Nonnenmacher:

Marc und Sophie sind als Patrick und Caroline auf **Ghost Island** geflüchtet. Ghost Island gleicht einem ewigen **Werbespot**. Marc begeht relativ unmotiviert Selbstmord. Nur so kann er dem System entinnen. Es kommt in Kapitel VI.6. vor der dreiseitigen Auflistung von Werbeslogans zu einem Rimbaud- und einem Lautreamontzitat. Wir ergänzen, dass letztere als Vertreter der Schwarzen Romantik und des L'art pour l'art, als Symbolisten und Spezialisten des Bösen angesehen werden dürfen. Uns scheint besonders die lyrisch-poetische Komponente mit ihrem Prosagedichtstil für *99 francs*, aber auch für den Stil des frühen Beigbeder wichtig. Mit den Symbolisten, Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont und später den Surrealisten bekommt die Lyrik eine **Funktion für die Warenästhetik**. Durch den lyrischen Stil wird **Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen** bewirkt. Zwar gibt es in *99 francs* eine **minimale Handlung und Entwicklung**, die aber nur im Selbstmord endet, was gleichbedeutend mit einer **Rückentwicklung** bzw. keiner psychologischen Entwicklung ist. Diese Handlung ist aber nur Bedingung, die Macht der **Werbe- und poetischen Bilder**, Sätze, Zitate und Slogans im Stile Rimbauds mitsamt ihrer suggestiven, magischen Wortgewalt, ihrer ‚**Alchemie des Wortes**‘, wie es Rimbaud programmatisch für seine Dichtung genannt hat, darzustellen, die jede Geschichte, Entwicklung und **Prozeßhaftigkeit** der Helden von vornherein verhindern, unterbinden, untersagen und zerstören.

Da Marc Marronnier ein junger Mann aus schlechtem Hause ist, verfügt er wie der ‚Mann ohne Eigenschaften‘ über **keine entwicklungsfähigen Eigenschaften** und muss **mit den zeitlosen Bildern der klassischen Literatur das Ende seiner Geschichte nähren**. Im Sinne Baudrillards streiken die **Ereignisse**, die **Illusion der Geschichte** wird als solche durchschaut, an ihre Stelle tritt die **Darstellung der Illusionshaftigkeit der Wirklichkeit**. Und die wird durch **Werbestrategien** thematisiert. Von daher dürfte *99 francs* in der Kritik unterschätzt worden sein. Die Verlagsbranche hat durch Beigbeder neue Strategien gelernt. **Der literarische Protest setzt auf Medienwirksamkeit**. Man nutzt die subversiven Potentiale der Werbung, hält dem System seine Schwächen vor, verausgabt sich aber nicht in **Utopieentwürfen**.

99 francs ist nicht ideologiekritisch und **kein Gesellschaftsentwurf**, sondern **spielerisch** und hyperrealistisch. Man feiert die **Ästhetik des Turbokapitalismus**. Diese ist von der **Ökonomie** kaum noch zu trennen. Es kommt zu einer **Kapitalisierung der Ästhetik**. Zum einen zeigt sich der Roman antikapitalistisch, zum anderen ist er stolz auf seine **Vermarktung**. Die Formel des Films von Gotard *Die Kinder von Karl Marx und Coca-Cola* trifft auf Beigbeder zu. Bei ihm soll **der Fetisch Ware** nicht als letzte Referenz der sich in Hyperrealität auflösenden Wirklichkeit dienen, sondern zeigen, dass der Literatur ungeahnte **suggestible Potentiale** innewohnen. Werbung und Literatur bilden bei Beigbeder ein **Rhizom**, in dem beide Teile sich wechselseitig kreativ beeinflussen. Die Werbung bereichert das literarische Wortspiel und forciert seine **Funktionsveränderung**. In *99 francs* entrinnt die **Konsumkritik** nicht ihrer Fetischisierung zur besten Ware. Der Fetisch ist in der Psychoanalyse ein Signifikant, dessen Nicht-Existenz dem Angstabwehrmechanismus der Verleugnung unterliegt. Vulgär gesprochen ist der Fetisch ein Phallusersatz und weist auf den Kastrationskomplex hin. Diese beste Ware wird zur alles verschlingenden **Wissenschaft vom**

Kaufakt. Der Autor als Werbetexter ist in *99 francs* ein romantischer **Ironiker**, weil er zum Katholizismus konvertiert. Er macht eine **Warenbeichte**, aber weil diese zur **Beichtware** wird, beargwöhnt man ihn. Beigbeder schreibt lieber eine Beichte, als nicht zu schreiben bzw. eine Phobie vor dem Publizieren seiner Schriften zu entwickeln. Dabei lässt sich leider nicht verhindern, dass seine Beichte, sein Geständniszwang, die selbstreflexive Literatur seiner Bekenntnisse, zur Werbung wird.

4.3.3. MYTHISCHE GEGENWARTSDIAGNOSE³⁷⁷

Beigbeder tritt „mit zynischen Attacken gegen das Konsumzeitalter“ (265) auf den Plan. Die Verkaufszahlen seiner Bücher zeigen, dass er einen **Zeitnerv** trifft. „J’écris la confession d’un enfant du millénaire“ heißt es in *99 francs*³⁷⁸. Wir übersetzen: "ich schreibe die Bekenntnisse eines Kindes des Jahrtausends". Die Jahrtausendwende, das Millenium mitsamt seinen Konnotationen von Millenarismus und Chiliasmus, die beschreibend das Ende vorwegnehmen, um die Apokalypse zu bannen, dient Beigbeder als archimedischer Punkt, Kristallisationspunkt, Identifikationspunkt, Verortung, Situierung, Positionierung, Legitimierung und Cogito. Auch Augustinus und Rousseau nennen ihre Schriften Bekenntnisse. Das Kind des Jahrtausends stilisiert sich zu einem Prototypen der Gegenwart, wobei es nicht nur ein Kind seiner Zeit, „un enfant du siècle“, sondern ein Kind des Jahrtausends ist, dem es nicht nur obliegt, seine Zeit und Generation, sein Jahrhundert zu beschreiben. Es spürt in sich die Verantwortung, die Bilanz, das Resumée des Jahrtausends zu ziehen, wobei es nicht umhin kommt, eine Art Tausendjähriges Reich zur Vollendung zu bringen, das heißt, die Apokalypse, die sich nach dem Ende der Geschichte ergeben hat, zu beenden. So aufklärerisch Beigbeder sich gibt, schreibt er mythisches Denken fort, weil er mit „selbstreferentiellen Schleifen“ (265) arbeitet. Weil er alles durchschaut, über die absolute Perspektive verfügt, eine Illusion, deren Bedingung zu hinterfragen wäre, kann er an nichts glauben und muss an allem leiden. Diese absolute Wirklichkeit, die das Gegenteil des **Perspektivismus** von Leibniz und von Nietzsche sein dürfte³⁷⁹, versucht noch **das Durchschauen** zu durchschauen und bekommt dadurch eine **mythische Dimension**. Es kommt zu

Schwundstufen des Mythos in *Vacances dans le coma* und *L’amour dure trois ans* :

Beigbeders Zivilisationskritik und Kulturpessimismus greift vornehmlich den Sisyphos-Mythos auf. Der Stein, den die antike Sagengestalt in ewiger Wiederkehr wälzen muss, ist aber bei dem Autoren positiv konnotiert, er symbolisiert in den *Vacances* (1994) Nachtleben und Liebeleien.³⁸⁰ In *L’amour* (1997) träumt der erfolglose Mann, der die Frauen liebt, davon, wie er einen Stein den Boulevard Saint-Germain hinaufrollt.³⁸¹ Doch trotz der Mühen der Sisyphos vergleichbaren Beigbederschen Helden zeigen diese weder Reue noch Gehorsam gegen ihr Schicksal. Der Mythos von Sisyphos ist auf einen Nullpunkt, eine Schwundstufe reduziert. Der **ganzheitliche Zusammenhang**, in dem er steht, wird ausgeblendet. Offenbar geht es Beigbeder weniger um die Sinnbilder, den Symbolgehalt, die hermeneutische

³⁷⁷ Wir folgen in den Ausführungen Hartwig, Susanne: „*Sisyphes.com*“ - Frédéric Beigbeders mythische Gegenwartsdiagnose. In: Jünke, Claudia; Schwarze, Michael (Hg.): *Unausweichlichkeit des Mythos. Mythopoiesis in der europäischen Romania nach 1965*. München: 2006, S. 265-280. Zahlen in runden Klammern geben die Seitenzahl daraus wieder.

³⁷⁸ Beigbeder: *99 Francs*. Paris 2000. Grasset, S. 31.

³⁷⁹ Deleuze: *Logik des Sinns*, a.a.O., S. 216.

³⁸⁰ Beigbeder: *Vacances dans le coma*. Nouvelle édition relue et corrigée par l’auteur. Paris 1994. Gallimard, 93f.

³⁸¹ Ders. *L’amour dure trois ans*. Roman. Paris 1997. Gallimard, S. 131.

Ausschöpfbarkeit des Mythos, sondern er **funktionalisiert** ihn, er macht einen außergewöhnlichen Gebrauch von ihm. Sisyphos bedeutet an sich nicht nur Sinnlosigkeit, sondern er zeigt etwas ‚Menschlich-Allzumenschliches‘. Beigbeder zeigt aber nicht die „Mehrsprachigkeit“ (268) im Sinne von **Ambiguität als Merkmal des Mythos**. Er benutzt Sisyphos eher als Werbeslogan. Dieser wird bei ihm zur Rhetorik. Dem Rhetoriker geht es nicht um die Wahrheit, sondern um das Überzeugen. Er möchte mit den eindrucksvolleren Argumenten die Menge, Masse, das Publikum auf seine Seite bringen. Wovon möchte uns Beigbeder überzeugen? Er möchte uns verdeutlichen, dass das Ende gekommen ist, dass der Mensch sich nicht ändern wird, dass der Sisyphosstein niemals nach oben gerollt, **die verheißene Utopie** nicht erfüllt werden kann. Warum möchte er uns davon überzeugen? Er möchte als Mitglied einer neuen literarischen Generation in Frankreich die Nachfolge einer älteren Generation antreten. Aus diesem Grund kreiert er eine aufsehenerregende, literarische Botschaft. Wir weisen darauf hin, dass den Mythos Sisyphos ‚positiv zu konnotieren‘ eine Art Widerspruch in sich darstellt. Weil ein Mythos sich meist dadurch auszeichnet, dass er zu tiefgründigen Analysen und Spekulationen Anlass gibt, ist dieser Verzicht auf Ausschöpfung mythischer Potentiale programmatisch zu verstehen. Man trägt eine Ignoranz gegenüber dem Mythos zu Schau, die gegen die Generation der Existenzialisten zielt. Dem Verantwortungsbewusstsein jeder engagierten Literatur scheint diese Massnahme Hohn zu sprechen.

Windows on the World (2003) und *99 francs*:

In *Windows* spricht der Erzähler weniger von den Anschlägen auf das World Trade Center 2001, sondern von apokalyptischen Reitern³⁸² und Märtyrern³⁸³. Die Utopie ist zu ende, die vernichtete Heilsbotschaft wird durch **Zynismus** ersetzt.

„L’Amérique est devenue son propre ennemi“³⁸⁴ zeigt eine **selbstreferentielle Schleife**. Die **Natur des Menschen** bleibt unveränderlich. Geschichte kann in einem ‚Diskurs der Trennung‘ (De Certeau) nicht gemacht werden, sie mündet **fatalistisch** in die tragischen Aporien des Mythos. Der „Mythos von Amerika und die Mythen der Werbung“ (273) werden von Beigbeder attackiert, aber so, dass seine Kritik und sein Durchschauen selber zum Mythos gerinnen.

In *99 francs* wird die Rebellion von Octave Parango von der **Konsumgesellschaft** absorbiert. Die von ihm produzierte Werbung wird zum **Sisyphos-Traum**, weil der Konsument **zum Unglücklichsein verurteilt** ist und die Verheißung der Warenästhetik ihm nur kurzzeitig Erleichterung verschaffen kann.

Windows und *99 francs* zeigen ein „sisyhontisches“ (272) Geschichtsmodell im Sinne der Uneinlösbarkeit der Utopie.

Das Durchschauen des Durchschauens:

Beigbeders **journalistischer Stil**, seine **Verwendung von Slogan und Wortspiel**, seine mythisierende Weltsicht in *Windows on the World* und *99 francs*, führen dazu, dass Realität nicht beschrieben, sondern erschaffen wird, **mythische Wirklichkeit und gesprochenes Wort bedingen einander**. Ein Mythos ist sich selbst nicht genug, um keinen Ritus ertragen zu können, was soviel heißt, dass ein Mythos, um **Realität** zu gewinnen, ein **besonderes Ensemble diskursiver Formationen** bedarf. Die magisch-animistische Dimension dürfte deutlich sein, der ‚Diskurs der Trennung‘ zwischen den Worten und den Dingen ist nicht mehr gegeben. Zumindest hat es diesen Anschein, das heißt, dass poetische Verfahren

³⁸² Beigbeder: *Windows on the World*. Roman. Paris, 2003, Gallimard, S. 14.

³⁸³ A.a.O.: S. 213.

³⁸⁴ Beigbeder: *Windows on the world*, a.a.O., S. 151.

verwendet werden, die die Aufhebung der **Trennung von Kunst und Leben** suggerieren. Schuld an dem Desaster des Millenniums ist, dass die „utopie communiste ... s'est arrêté en 1989“ und die „utopie capitaliste ... s'est arrêté en 2001.“³⁸⁵

Ähnliches kennen wir von den Theorien Baudrillards, nur dass dieser keine kapitalistische Utopie, nur eine kommunistische kennt. Ideologisch verkündet Beigbeder **das Ende aller Ideologien** als durch den **Mauerfall 1989** gegeben. Durch diesen Kunstgriff vermag er die ‚Illusion des Endes‘ (der Geschichte) zu nähren, das Ende vorwegzunehmen. Beigbeder vergleicht in *99 francs* die Werbesprache mit der Nazi-Propaganda. Er bezieht die Bibel-Sprache in diesen Vergleich mit ein: „Jésus-Christ: excellent concepteur-rédacteur, auteur de nombreux titres restés célèbres“³⁸⁶. Aber die **Sprache** seiner Romane ist selber **totalitär**, weil sie den Lesern mit **Allgemeinurteilen** und **Werbeslogans** überschüttet. Wir möchten hinzufügen: es kommt zu einer intermediären **Ergänzung von lyrischer Sprache und Werbesprache**, wodurch deren Zusammenhänge aufgezeigt werden. In *99 francs* bekommt man den Eindruck, dass die **totalitäre Sprache der Werbung** ihre Ursprünge in der symbolistischen Lyrik und dem L'art pour l'art hat. **Das Durchschauen des Durchschauens**, die **Mythenentlarvung** bei Beigbeder wird selber zum Mythos, weil sie nicht rational sind. Zynismus legt Statik und Normativität an den Tag, begründet sich mit einer **Geste der Unkritisierbarkeit**. Beigbeders Zynismus fordert Absolutheit, ist Lust am Untergang.

Zusammenfassung:

Der Mythos muss immer in seinem **Kontext** gesehen werden. Mythenauswahl, der jeweilige Umgang mit Mythen, die kollektive Auffassungen, Denkmuster zeigen, dass Mythen als Teil einer kulturellen Kompetenz, als Identitätskonstruktion einer Gesellschaft gesehen werden müssen. Mythen beruhen auf ihrem sozialen **Gebrauch**. Eine mythisierende Wahrnehmung ist bei Beigbeder auszumachen, die im Zeitalter der Werbung mit der globalen Kommunikationsform des Slogans verbunden wird. Mythos und Wissenschaft sind lediglich verschiedene Formen des Denkens. Bei Beigbeder kommt es zu einer **Selbstimmunisierung der Sprache gegen kritische Argumentation**. Er mythologisiert und argumentiert rational in einer Art, durch die der Diskurs der Trennung zwischen der Logik der Wissenschaft und der des Mythos aufgehoben wird und Gefahr läuft, in **Gegenaufklärung** umzuschlagen. Die Rationalität des Mythos und die der Wissenschaft können sich ergänzen, weil sie die Mängel des anderen aufzuzeigen vermögen. Auch hier gilt das kybernetische Postulat, dass ein einseitiger Standpunkt nicht sehen kann, dass er nicht sieht. Ein **Remythisierungsschub** muss nicht einer **Resignation** der Vernunft gleichkommen. Der Mythos ist als Form der **Erkenntnis** allen extremen und vereinfachten Sichtweisen abhold, er vermag wissenschaftlichen **Letztbegründungen** korrigierend entgegenzuwirken. Die Schwundstufen des Mythos bei Beigbeder laufen aber Gefahr, durch das **Wesen des Mythos Aporetisches zu modellieren**.

Wir von unserer Seite möchten ergänzend folgendes hinzufügen: Deleuze/Guattari weisen darauf hin, dass zur Begründung des Ödipuskomplexes bei Freud der Zusammenhang zum Ödipusmythos keiner größeren Entfaltung bedarf. Zur Begründung der Pathologie des Narzissmus in *Einführung in den Narzissmus* von Freud wird der Mythos von Narziss sogar nur am Rande erwähnt. Es handelt sich also hier bereits um ‚Schwundstufen des Mythos‘. Es wäre nach deren **Funktion** zu fragen. In der Psychoanalyse dient der Mythos, das Theater und der Traum der **Repräsentation** des Unbewussten. Letzteres muss aber nicht als eines angesehen werden, das der Repräsentation bedarf, sondern kann auch als **produktives Unbewusstes** aufgefasst werden, wodurch es eher in die Nähe der Fabrik als in die des Theaters gerückt werden würde. Die reduktionistische, minimalistische Verwendungsweise

³⁸⁵ A.a.O., S. 202.

³⁸⁶ Beigbeder: *99 Francs*, a.a.O., S. 94.

des Mythos bei Beigbeder sollte unserer Meinung nach auch in diesem Zusammenhang gesehen werden.

4.3.4. INDIVIDUELLE UND KOLLEKTIVE ZEIT

Wir stellen Vermittlungsversuche der Historie in Hinblick auf die Aporien der Zeit, eine Überbrückung der Opposition von Geschichte und Fiktion in Hinblick auf deren Refigurationsvermögen bzw. **fiktionale Strategien in Verbindung mit der Wiedereinschreibung der erlebten Zeit in die kosmische Zeit durch die Vermittlungen der ‚dritten Zeit‘ der Geschichte** (Kollektives Gedächtnis, Generationenfolge, Archiv-Dokument-Spur) in den Romanen Beigbeders fest.

Wir sehen in Beigbeders Schaffen in Hinblick auf die Zeitmodellierung drei herausragende Komponenten fest: **Kalendarische Zeit, die neue Generation und das Zitat**. Diese drei Komponenten betreffen erstaunlicherweise in ihrem Refigurationsvermögen³⁸⁷ weniger die Fiktion und die Phantasievariationen über die Zeit, wie dies sonst in poetischen Texten üblich ist, sondern das **Problem der historischen Zeit**, welche zwischen erlebter und universeller Zeit vermittelt. Wir gehen also in den fiktionalen Texten von Beigbeder von einem

Vorherrschen einer historischen Zeit aus, welche die ‚**Poetik seiner Erzählung**‘ charakterisiert. Eine historische Zeit setzt sich aus den drei Komponenten, der kalendarischen Zeit, der **Generationenfolge in ihrem Bezug zu Zeitgenossen, Vorgängern und Nachfolgern**, und drittens aus Archiv, Dokument und Spur zusammen. Das Zitat subsumieren wir unter die letzte Komponente.

Die drei Komponenten betreffen die Tatsache, dass „die Arbeit des Denkens, die in jede narrative **Konfiguration** eingeht, ihren Abschluss in einer **Refiguration** der Zeiterfahrung findet.“³⁸⁸ Wir gehen mit Ricoeur davon aus, „dass der Schlüssel zum Problem der **Refiguration** in der Art und Weise liegt, wie Geschichte und Fiktion in ihrem Zusammenwirken den Aporien [der Zeit], die von der Phänomenologie zutage gefördert werden, mit der Replik einer **Poetik der Erzählung** begegnen ... [und] dass die besondere Weise, in der die Geschichte auf die Aporien der Phänomenologie antwortet, in der Ausarbeitung einer **dritten Zeit** –der eigentlich historischen Zeit- besteht, die zwischen der erlebten und der kosmischen Zeit vermittelt. Um die These zu beweisen, werden wir auf **Verbindungsprozeduren** zurückgreifen, die der historischen Praxis selbst entlehnt sind und für die **Wiedereinschreibung der erlebten Zeit in die kosmische Zeit** sorgen: Kalender, Generationenfolge, Archiv, Dokument und Spur. Für die historische Praxis stellen diese Prozeduren kein Problem dar: erst wenn man sie zu den Aporien der Zeit in Beziehung setzt, zeigt sich einem **Denken der Geschichte** der poetische Charakter der Geschichte [eben den macht Beigbeder in seinen Romanen deutlich, seine Poesie gebraucht den poetischen Charakter der Geschichte, indem sie historische Vorgehensweisen eine dritte Zeit auszuprägen, die zwischen erlebter und kosmischer Zeit vermittelt, adaptiert] im Hinblick auf die Schwierigkeiten der Spekulation. Die Wiedereinschreibung der erlebten Zeit in die kosmische Zeit durch die Geschichte entspricht aufseiten der Fiktion eine entgegengesetzte Lösung derselben Aporien der Phänomenologie der Zeit, nämlich die **Phantasievariationen**, die die Fiktion mit den Hauptthemen dieser Phänomenologie durchführt. So steht das Verhältnis zwischen Geschichte und Fiktion, was ihr jeweiliges Refigurationsvermögen betrifft, in den Kapiteln I [Zwischen erlebter und universeller Zeit:

³⁸⁷ Ricoeur: *Zeit und Erzählung*, Bd. III, S. 159: „das Problem der *Refiguration* [haben wir] mit dem der *gekreuzten Referenz* von Geschichte und Fiktion identifiziert und sind davon ausgegangen, dass die menschliche Zeit aus dieser Überkreuzung im Milieu des Handelns und Leidens hervorgeht.“

³⁸⁸ Ricoeur: *Zeit und Erzählung*, Bd. III, S. 7.

die historische Zeit] und II [Die Fiktion und die Phantasievariationen über die Zeit] immer noch im Zeichen der Opposition. Gleichwohl bleibt die Phänomenologie der Zeit dabei das gemeinsame Maß, ohne das das Verhältnis von Fiktion und Geschichte absolut unentscheidbar bleibe.“³⁸⁹

Wir möchten in diesem Zusammenhang von einer **Überbrückung jener eben genannter Opposition im Werk von Beigbender** sprechen. Zwar ist dieses Literatur und nicht Historiographie, aber dessen narrative Konfiguration mündet in die Refiguration einer Zeiterfahrung, die zwischen erlebter, fiktionaler Zeit und universeller oder kosmologischer Zeit dadurch vermittelt, dass sie auf die Kalendarische Zeit, die Generationenfolge, und das Archiv rekurriert. Letztere drei Momente sind aber Vermittlungen, wie sie die historische Zeit vorzunehmen pflegt. Der überaus realistische **Stil** von Beigbender, der die Erzählungen der **Autobiographie** und der **Autofiktion** annähert, ist in dem **besonderen Stellenwert historiographischer Mittel von Zeitmodellierung** zu erklären. Im folgenden wollen wir auf

Die kalendarische Zeit

Die Generationenfolge

Archiv, Dokument und Spur eingehen.

4.3.4.1. DIE KALENDARISCHE ZEIT³⁹⁰: Kollektives Gedächtnis als Kalender, Mythos und Ritus, Bedingungen einer Zeit der Chronik

Diese wird in Hinblick auf die Zeitstrukturen bei Beigbender wichtig, weil er seinen Roman *Ferien im Koma* nach den **zwölf Stunden einer Nacht** gliedert, seinen Roman *Windows on the World* nach den **60 Minuten zweier Stunden** und seinen Tagebuchroman *L'égoïste romantique* nach **zwei Mal vier Jahreszeiten**, wobei die Wochentage ohne Datumsangaben gegeben werden. Unter die letzte Tagbucheintragung ist das Datum vermerkt, so dass man leicht zurückrechnen und datieren könnte. Dass aber die Nennung des jeweiligen Wochentags der Tagebuchform ohne Datumsangabe erfolgt, bekommt das Ganze sofort den Eindruck von Zeitlosigkeit, Ungeschichtlichkeit, Ewiger Wiederkehr. Dies hat womöglich mit einem Phänomen der kalendarischen Zeit zu tun, welches dadurch beschrieben werden kann, dass „ein vollständiges und eindeutiges Datum weder zukünftig noch vergangen genannt werden kann, solange man nicht das Datum des Aussageakts kennt, in dem es zur Sprache kommt.“³⁹¹

Die erwähnten Romane erzählen ihre **Geschichte im Hier und Jetzt**. Das **Tempus** ist hauptsächlich das **Präsens**, was bereits **als Sprechperspektive weniger das Erzählen, sondern das Beschreiben** nahelegt. Letztere ist durch **Gespanntheit** charakterisiert und versetzt den Leser in **Alarmbereitschaft**. Da diese Zeit sich bis in die Minuten hinein an der Uhr orientiert und so durch eine **Abfolge von Jetztten** geprägt ist, würde diese Zeitgestaltung in Hinblick auf Heidegger als **„vulgäre Zeit“** eingestuft werden.

Weiter erkennen wir einen Zusammenhang bei Beigbender mit dem **Mythos**. In *Ferien im Koma* bezeichnet sich der Held selber als ‚Sisyphos von Paris‘, was aber wichtiger zu sein scheint, ist die **mythische Zeit, die zur Darstellung kommt**. Letztere ist eine **Vorstufe der Entzweigung von erlebter und kosmologischer Zeit** und wird in der Kalendarischen Zeit aufgehoben in einem Hegelschen Sinne von Aufhebung. Im Folgenden geben wir die Ausführungen Ricoeurs in verkürzter Form wieder.³⁹²

³⁸⁹ Ricoeur: *Zeit und Erzählung*, Bd. III, a.a.O, S. 159f.

³⁹⁰ Wir folgen den Ausführungen von Ricoeur, a.a.O, S. 166 – 173.

³⁹¹ Ricoeur: a.a.O, S. 173.

³⁹² Ricoeur: a.a.O, S. 159-201.

Die historische Zeit versucht eine **dritte Zeit** zu kreieren, die zwischen erlebter Zeit und kosmischer Zeit vermittelt. Die Kalendarische Zeit ist der erste solche Vermittlungsversuch. Sie ist der **Schatten der mythischen Zeit**. Diese verweist zurück vor die **Zeit des Bruches zwischen erlebter und kosmologischer Zeit**, zwischen Ich und Welt [dieses Stadium dürfte Bachtin im Auge haben, wenn er von der folkloristischen Lachkultur einer Vorklassengesellschaft spricht].

Die mythische Zeit fließt in die **Konstitution des Kalenders** mit ein, umfasst die große Zeit und alle Wirklichkeit, sie bringt die Menschen **mit der kosmischen Zeit in Einklang**, sie bezieht die Himmelszyklen und die Rhythmen des sozialen Lebens aufeinander. Dadurch hilft die mythische Zeit mit an der Einführung der Kalendarischen Zeit. Dabei darf man nicht die **Verbindung von Mythos und Ritus** übersehen.

Durch den Ritus kann sich die mythische Zeit erweisen als die Grundlage von der Zeit der Welt und der Zeit des Menschen. **Die Wiederkehr des Ritus bewirkt eine Zeit, deren Rhythmen weiter sind als die des gewöhnlichen Handelns**. Der Ritus reiht die gewöhnliche Zeit und das kurze menschliche Leben in eine **Zeit größerer Reichweite** ein.

Der Mythos erweitert die gewöhnliche Zeit und den Raum und der Ritus nähert die mythische Zeit der des profanen Bereiches an.³⁹³

4.3.4.1.1 KOLLEKTIVES BEWUSSTSEIN ALS KALENDER³⁹⁴

Ricoeur macht aufmerksam auf die Gefahr, ein **kollektives Bewusstsein** zur Quelle aller Vorstellung und Begriffe zu machen nach Art von Plotins *Nous*, wie dies bei Durkheim geschieht.³⁹⁵ Für Maurice Halbwachs kommt es zur Genese der Begriffe **durch das kollektive Bewusstsein einer begrenzten Gruppe**. Von daher wäre die These berechtigt, dass Religionen von lokalen Gruppen aufgebaut werden. Aus der **Ursprungsproblematik** ergibt sich eine der **Struktur**, denn für Durkheim besteht die **Unterscheidung der verschiedenen Augenblicke, ohne die wir die Zeit nicht begreifen könnten**,

„nicht aus teilweisen oder vollständigen Erinnerungen unseres verflossenen Lebens ... Sie ist ein abstrakter und unpersönlicher Rahmen, der nicht nur unsere individuelle Existenz umfasst, sondern auch die der Menschheit: Eine Art unbegrenzten Bildes, auf dem die ganze Dauer unter den Augen des Geistes ausgebildet ist und auf dem alle nur möglichen Ereignisse in bezug auf Fixpunkte aufgetragen werden können ... Das allein genügt schon, um deutlich zu machen, dass eine derartige Organisation kollektiv sein muss.“³⁹⁶

Das geeignete Instrument für dieses kollektive Gedächtnis ist der **Kalender**.

„Ein Kalender drückt den Rhythmus der Kollektivtätigkeit aus und hat zugleich die Funktion, deren Regelmäßigkeit zu sichern [die Regelmäßigkeit der Abfolge der Stunden, oder Minuten oder der Wochentage der zwei Mal Vier Jahreszeiten in Beigbeders *L'égoïste romantique*]³⁹⁷. Das bedeutet, dass die ‚Jahreszeiten-Romane‘ von letzterem und von *Au secours pardon*, beide von Beigbeder, der kalendarischen Zeit zugerechnet werden können. Die **Genetische Soziologie** beschreibt somit eines der **Bindeglieder** [hier der Kalender], die die Geschichte gebraucht und deren **Signifikanz** –weniger deren Ursprung- es freizulegen gilt.

³⁹³ Ricoeur: *Zeit und Erzählung*, Bd. III, a.a.O., S. 166ff.

³⁹⁴ Wir folgen Ricoeur, a.a.O., S. 167f, Anmerkung 3.

³⁹⁵ Durkheim, Emile: *DIE ELEMENTAREN FORMEN DES RELIGIÖSEN LEBENS*, Frankfurt/M. 1981.

³⁹⁶ A.a.O., S. 29.

³⁹⁷ A.a.O.

4.3.4.1.2. MYTHOS UND RITUS³⁹⁸:

Der **Begriff des Festes** vermag die „entscheidenden Daten“³⁹⁹ zu gewährleisten, welche im Zusammenhang mit der **Wiederkehr der Feste** stehen. Die **Abstände zwischen den entscheidenden Daten** unterliegen dem Einfluss der Feste und durch deren Wiederkehr werden sie **vergleichbar** gemacht. Der Kalender soll für Magie und Religion nicht die Zeit messen, sondern **rhythmisieren** und für eine Abfolge heilvoller und unheilvoller Tage bzw. günstige und ungünstige Zeiten sorgen. Die Beigbederschen Zeiteinteilungen haben ebenfalls einen solchen rhythmisierenden Charakter, und dass bei Beigbeder nicht gefeiert würde, wäre eine falsche Aussage.

Die **Weite der mythischen Zeit** ist gegeben, egal welche Unterschiede das **Verhältnis von Mythos und Ritus** markieren.⁴⁰⁰

Es gibt einerseits den Fall, wo der Mythos von Ereignissen erzählt, die selber **regelmäßig** wiederkehren, dann sorgt der Ritus für die **Übereinstimmung von mythischer und ritueller Wiederkehr**.

Und es gibt andererseits den Fall, bei dem der Mythos von einmaligen Ereignissen berichtet, dann erstreckt sich die **Wirksamkeit des grundstiftenden Ereignisses** über eine Zeit, die größer ist als die der Handlung.

Auch hier sorgt der Ritus für eine **Entsprechung** der weitreichenden Erstreckung des mythischen Ereignisses, entweder durch ein feierliches **Eingedenken** oder eine **Imitatio**, wenn es sich um ein **vergangenes Ereignis** handelt, oder durch eine **Präfiguration und Präparation**, wenn es sich um ein **künftiges Ereignis** handelt.

Eingedenken, Aktualisieren und Präfigurieren sind die drei Funktionen, die die große **Skandierung der Vergangenheit als Tradition, der Gegenwart als Wirklichkeit und der Zukunft als Erwartungshorizont und als Eschatologie** hervorheben. Die **vermittelnde Funktion der kalendarischen Zeit** wird von der Religionssoziologie und der Geschichte der Religionen bekräftigt, aber man sollte die beiden Zugangsarten von genetischer Erklärung und Verstehen des Sinns nicht vermengen.

4.3.4.1.3. ZEIT DER CHRONIK

Zu dieser kommt es durch die Aufspaltung in eine **Zeit der Welt** und eine **Zeit der Person**, sie wird in allen Kulturen **objektiviert** und ist eine notwendige **Bedingung für eine Gesellschaft und das Individuum in der Gesellschaft**. Diese vergesellschaftete Zeit ist die des Kalenders. Alle Kalender haben **drei Wesenszüge**, die die Berechnung oder **Einteilung der Zeit als Chronik** ermöglichen.

Der erste Wesenszug besteht in einem **Gründungsereignis**. Dieses wird auch als das axiale Moment, das „Von wo aus“ bzw. der Nullpunkt bezeichnet.

Der zweite Wesenszug besteht darin, dass es dadurch möglich wird, die **Zeit in beide Richtungen zu durchlaufen**, von der Vergangenheit zur Gegenwart und von der Gegenwart zur Vergangenheit. Unser eigenes Leben bildet dabei einen **Teil der Ereignisse**, an denen unser Blick hinauf und hinab wandert, und auf diese Weise lassen sich alle Ereignisse datieren.

³⁹⁸ Wir folgen Ricoeur, a.a.O, S. 167f, AM 4 und 5.

³⁹⁹ Hubert, René, in: ETUDES SOMMAIRE DE LA REPRÉSENTATION DU TEMPS DANS LA RELIGION ET LA MAGIE, Mélanges d'histoire des religions, Paris, 1909.

⁴⁰⁰ Dieser Gedanke ist von Dumézil, Georges: TEMPS ET MYTHE, Paris 1935/36.

Der dritte Wesenszug besteht darin, **Maßeinheiten** festzulegen. Durch diese wird es möglich die **Zeitabstände zwischen den wiederkehrenden kosmischen Phänomenen** zu bestimmen. Dabei vermag die Astronomie zu helfen.

„... das Prinzip der Einteilung der kalendarischen Zeit entzieht sich jedoch aller Physik und Astronomie ... die gemeinsamen Wesenszüge aller Kalender [erwachsen] aus der Berechnung des Nullpunkts“⁴⁰¹. Wir möchten darauf hinweisen, dass das Ende des Nouveau roman, welches man mit dem Erscheinen von Robbe-Grillet's *Le miroir qui revient* (1983) datiert, einen solchen Nullpunkt darstellt.

Ohne den **Begriff der Gegenwart**, das heißt ein Heute, kraft dessen es ein Morgen und Gestern gibt, wäre der **Gedanke eines neues Ereignisses**, das mit einer früheren Ära bricht und einen Verlauf der Dinge einleitet, der sich von allem Dagewesenen unterscheidet, völlig sinnlos. Hieraus ergibt sich der **Zusammenhang von Kalendarischer Zeit und dem phänomenologischen Begriff der Gegenwart**. Die Phänomenologie versucht **Grundstrukturen** des Daseins oder Menschen zu erforschen.

Es gibt **keine Gegenwart**, also auch keine Vergangenheit oder Zukunft, solange ein beliebiges Jetzt (instant) nicht bestimmt wird als „Jetzt“ (maintenant), als Heute, also als

Gegenwart. Die Neue Literatengeneration in Frankreich kann sich als solche also nur in Abgrenzung von der Älteren bestimmen.

Das **Maß der Gegenwart** und des Heute baut auf der Erfahrung auf, die Augustinus als **Verkürzung der Erwartung und Verlängerung der Erinnerung** beschreibt und deren Beschreibung Husserl vornimmt mit Metaphern wie zurücksinken, ablaufen, verklingen, die die qualitativen **Differenzen des Nahen und Fernen** zum Ausdruck bringen.

Eine solche qualitative Differenz des zeitlich Nahen und Fernen erhält im **Zitat** Ausdruck. Der Zitierte ist zeitlich vor dem Zitierenden, der zeitliche Abstand, der beide trennt, wird von einem Jetzt aus, das auch eine Quasi-Gegenwart [eine Gegenwart in der Vergangenheit, von der aus erinnert wird] sein kann, bestimmt.

Der Schriftsteller X zitierte Y am 1.1. 2009. Der Zitierende situiert sich also am Platz der Gegenwart, was wichtig werden wird in Hinblick auf die Tatsache, dass die neue Generation das „Jetzt“ okkupiert und die Plätze der Verdrängten bzw. der Toten der Geschichte einnimmt. Die symbolische Geste des Zitierens dürfte als Aneignung, Besitzergreifung und Okkupation verstanden werden.

Die Zeit der Chronik konstituiert sich also durch **physikalische und psychologische Zeit**. „Der axiale Moment – das Charakteristikum, aus dem alle anderen sich herleiten- ist weder ein beliebiges Jetzt noch eine Gegenwart, obwohl er beides in sich einbegreift.“⁴⁰² Er vermag den Dingen **einen ‚neuen‘ Verlauf** zu geben. ‚Neu‘ ist immer relativ auf ein ‚Alt‘ bzw. Innovation bestimmt sich in Hinblick auf Sedimentierung und Traditionalitätsparadigmen.

Ausgehend vom axialen Moment erhalten die kosmischen und psychologischen Aspekte der Zeit jeweils eine neue Bedeutung.

Zum einen bekommen alle Ereignisse **eine (neue) Stelle in der Zeit**, die definiert ist durch ihre **Distanz zum axialen Moment**.

Zum anderen bekommen die Ereignisse unseres Lebens eine Lage in bezug auf die datierten Ereignisse. So können wir feststellen, **wo wir uns befinden in der unendlichen Abfolge von Menschengeschlechtern und Geschehnissen**. Die **kalendarische Gleichzeitigkeit entscheidet über die Zeitgenossenschaft**, lässt **Zusammenkünfte unter demselben Datum** zu. Eine etwas zynische Veranschaulichung der Problematik der Gleichzeitigkeit wird in dem

⁴⁰¹ Ricoeur, a.a.O, S. 171.

⁴⁰² Ricoeur, a.a.O, S. 172.

Beispiel einer Schlacht gegeben, die nicht stattgefunden hat, weil beide Heere nicht denselben Kalender gehabt haben.

Man hat es dabei unter anderem mit dem Chronotopos der Begegnung zu tun, welche immer in der Gegenwart geschieht.

„Andererseits gibt es nichts, das von einem Kalendertag als solchem sagt, ob er vergangen, gegenwärtig oder zukünftig ist ... Um eine Gegenwart zu haben ... muss jemand sprechen ... um von der Zeit der Chronik zur erlebten Zeit zurückzugelangen, muss man durch die linguistische Zeit hindurch, die Bezug nimmt auf die Rede; dies ist der Grund, weshalb ein vollständiges und eindeutiges Datum weder zukünftig noch vergangen genannt werden kann, solange man nicht das Datum des Aussageaktes kennt“.⁴⁰³

Die Zeit der Chronik, zu der auch das (Beigbedersche) Tagebuch zählt, **kosmologisiert** die erlebte Zeit und **humanisiert** die kosmische Zeit.

Da Beigbeder so viele ‚kollektive Zeitlichkeiten‘ verwendet, kann sein bzw. der Individualismus seiner Helden gar nicht mehr in Konflikt mit dem Geschmack des Lesers kommen, was seine **Verkäuflichkeit** erhöhen dürfte. Man benützt so viele nivellierende und kollektivierende Zeitlichkeiten wie möglich, um möglichst hohe Breitenwirkung beim Publikum zu erzielen.

Die Variation kollektiver Zeitlichkeiten, die dem Roman in besonderem Masse möglich ist, tut das Ihrige und verhindert, dass sich der Leser langweilen könnte. Dies hieße kollektive Zeitlichkeit zur **Erhöhung des Tauschwertes der Ware** einzusetzen.

Auf diese Weise trägt die Zeit der Chronik dazu bei, die **Zeit der Erzählung in die Zeit der Welt umzuschreiben**. Dies sind die notwendigen Bedingungen, denen alle Kalender Genüge tun. Sie erfüllen eine vermittelnde Funktion zwischen den beiden heterogenen Zeitperspektiven. Eine solche Betrachtungsweise nennt man **transzendente Reflexion**.

4.3.4.2. ARCHIV, DOKUMENT UND SPUR ⁴⁰⁴

Der **Spurbegriff** erlaubt es den „Schöpfungen der historischen Praxis“ (a.a.O., 186) den spekulativen Aporien der Zeit mit einer Replik entgegenzutreten, weil die **Spur Bedingung des Dokumentes und so des Archivs** ist. Die Frage erhebt sich, ob man **Datenbanken** nicht als **Erweiterung des Kollektiven Gedächtnisses** sehen kann. Datenbanken sind aber **Dokumente** und deshalb **Monumente**. Die Datenbanken sollen von der Ebene des Kollektiven Gedächtnisses auf die der historischen Wissenschaft erhoben werden. Letzteres hortet Schätze und definiert sich als **Kulturbesitz**. Die Datenbanken stellen das neue Dokument dar, welches **gespeichert und verarbeitet** wird. Es muss seinem zunehmenden **Einfluss** auf das Kollektive Gedächtnis gerecht werden. A. Assmann hat in diese Richtung durch ihre Untersuchungen beigetragen. Aber „die Verwerfung des Begriffes des kollektiven Gedächtnisses, dem jede echte Evidenz fehlt, würde den Selbstmord der Geschichte bedeuten.“ (a.a.O., 190)

Ohne **Schuld gegen die Toten der Vergangenheit** verliert die Geschichte ihre Bedeutung. Das hieße, dass Geschichte **Totenmemoria** ist. Die Signifikanz des Dokuments fungiert als Spur der Vergangenheit. Datenbanken erweitern das Kollektive Gedächtnis, um die **Macht der Intellektuellen über das Wort** zu brechen. Geschichte ist **Kritik der sozialen Erzählung und Rektifikation** des gemeinsamen Gedächtnisses. Dokumentare Revolutionen zielen in diese Richtung. (a.a.O., 190) Die Vergangenheit hat eine **Spur** hinterlassen. Das Dokument wird **Zeuge der Vergangenheit**. Spur, Fährte oder Markierung werden

⁴⁰³ A.a.O., S. 172f

⁴⁰⁴ Wir folgen den Ausführungen des gleichnamigen Kapitels in Ricoeur, a.a.O., S. 185 -200.

hinterlassen, als Markierung, die von etwas erzeugt wird, das vorübergegangen ist. (a.a.O, 191). Zeit ist ebenso ein **Vorübergehen**.

Der Übergang der Zeit ist nicht mehr, aber die Spur bleibt zurück.

Die Markierungen der Vergangenheit haben Spuren hinterlassen. **Vor- und Zuhandenes** ist eine Markierung. Verbleibt die Spur im Hier und Jetzt, wird sie zum Dokument für die Geschichte. Geschichte ist **Erkenntnis** durch Spuren, die die Signifikanz einer vollendeten Vergangenheit darstellt, die erhalten bleibt in den **Überresten** und Spuren. **Das Zitat ist eine Spur. Es betrifft daher nur die Signifikanz einer vollendeten Vergangenheit.** Jedes Markieren setzt dauerhaftes Material voraus, damit Werke ihren Schaffensprozess überleben. (a.a.O, 192) Die Spur wird zum datierten Dokument.

In diesem Zusammenhang erkennen wir das exzessive und inflationäre Zitieren von anderen Schriftstellern besonders in dem Roman *Ferien im Koma* von Beigbeder, aber auch in anderen von ihm als die Darstellung einer ‚vollendeten Vergangenheit‘. Diese Art von Vergangenheit, Mnemotechnik, Erinnerung sehen wir in Hinblick auf die ‚Ordnung des Genießens‘ als nötig an, um den Hedonismus der Protagonisten, die nur im Hier und Jetzt leben möchten, zu ermöglichen. Die Protagonisten hätten es gerne, dass die Vergangenheit vollendet wäre und keinen Bezug zur Gegenwart mehr haben würde. Demgegenüber bemerkt der Held Marc Marronier resigniert, dass er ein ‚Has been‘ ist. ‚Has been‘ ist im Englischen die zweite, unvollendete Vergangenheit, die noch nicht abgeschlossen ist, sondern einen wesentlichen Bezug zur Gegenwart unterhält.

Von daher scheinen die beigbederschen Mitglieder der Spaßgesellschaft durch ihren Konsum, ihr User-tum nicht völlig ihrer Vergangenheit und Geworfenheit entkommen zu können. Da also Beigbeder die Vergangenheit gerne vollendet hätte, kann sich sein Erzählen nicht durch die Fragestellung der Novelle: was ist passiert? oder andere herkömmliche Phantasievariationen der Erzählung legitimieren. Er muss also in seinem romanesken Darstellen andere Mittel der Vermittlung von individueller und kollektiver Zeitlichkeit vornehmen. Von daher sind jene Vermittlungsstrategien aus der Historie zu erklären, die er verwendet, wie Zitat, Archiv, Mythos, Ritus, punktuelle Zeit, usw.

Das **Verhältnis von Spur und Datierung** ist bereits von Heidegger hervorgehoben worden, welcher meint, dass die **Beziehung der Zeit der Sorge und der vulgären Zeit durch Spuren der Vergangenheit hergestellt** wird. Das Zitat deutet also auf eine Beziehung von Zeit der Sorge und vulgärer Zeit hin. (a.a.O, 193)

Diltheys Scheitern die **Autonomie der Geisteswissenschaften** zu begründen, führt Heidegger gerade darauf zurück, dass es der Geschichtsschreibung nicht gelingt, **das Vergangensein als solches** durchsichtig zu machen. Vergangensein betrifft nur die Reste der Vergangenheit und somit das der Spur. Was nicht mehr ist, ist die Welt, zu der diese Reste als Zeug gehörten. Vergangen ist Heidegger gemäß also nicht das **Dasein**, sondern das Vorhandene und Zuhandene. Da-gewesen ist das frühere Dasein. (a.a.O. 194)

Es kommt zu einer **Zeughaftigkeit der Reste der Vergangenheit, zu denen auch das literarische Zitat gehört**. Diese bezeichnet den geschichtlichen Charakter des Daseins, ist aber gemäß Heidegger **nur sekundär geschichtlich**.⁴⁰⁵ Das heißt für uns vor allem in Hinblick auf Beigbeders Zitierpraxis, dass das Zitat nur sekundär geschichtlich ist. Von daher ergibt sich der postmoderne, epigonenhafte Stil von ihm. Wir verkennen nicht den Zusammenhang zum Genie- und Authentizitätsbegriff.

Primär geschichtlich ist etwas, wenn seine **Beziehung auf die Gegenwart und die Zukunft** bewahrt bleibt. Wir möchten kritisch anmerken, dass diese Beziehung auf die

⁴⁰⁵ Heidegger: *Sein und Zeit*, a.a.O, S. 381.

Gegenwart und die Zukunft im Zitieren doch der Fall sein könnte, was wir mit dem psychoanalytischen Phänomen der ‚Nachträglichkeit‘ glauben erklären zu können.

Die **Aktualisierung** des vordem Gelesenen oder sonst irgendwie angeeigneten Zitates –was ebenso eine Filmszene sein kann– steht im Zusammenhang mit der historischen **Situation des Zitierenden** und könnte auf die unbewusste **Erwerbung eines Traumas** hindeuten. Das Zitat verweist auf den Kontext, in dem es erworben worden ist.

Diese **fundamentale Struktur der Zeitlichkeit** wird in der sekundären Geschichtlichkeit aus den Augen verloren. In dieser kümmert man sich um das Weltgeschichtliche, dessen Spuren der Vergangenheit und seine Zeugenschaft **vergangen** sind und nicht **das dagewesene Dasein** bedeuten. Diese **abgeleitete Geschichtlichkeit** wird erhellt durch die eigentlich nachgeordnete Problematik der Innerzeitigkeit [siehe oben unser Kapitel zu Heidegger]. **Dokument, Rest und Spur werden zu einem Problem für die Innerzeitigkeit**, welche ein Sinnzuwachs für die Geschichtlichkeit sind.

In Hinblick auf unseren Autoren Beigbender trifft dies natürlich ebenfalls zu. Sein Gebrauch von Dokument, Rest und Spur deuten auf ein Probleme seiner Helden mit ihrer Innerzeitigkeit.

Die Innerzeitigkeit nach Heidegger wird charakterisiert durch eine **datierbare, öffentliche und gespannte Zeit**. Diese drei Komponenten sind nötig, Spuren zu lesen. Spurenlesen ist eine **Angelegenheit der Zeitigungsstufe der Innerzeitigkeit**. Die vulgäre Zeitlichkeit bedeutet eine Nivellierung der Innerzeitigkeit. Aus vulgärer Zeit und Innerzeitigkeit kommt es zu einer Aufklärung der Signifikanz der Spur, denn die Zeit der Spur ist homogen mit der kalendarischen Zeit. (a.a.O., 195)

Zwar gibt es in Beigbeders Werken jede Menge von Zitaten, aber wird deren Signifikanz für das Dasein bzw. den Helden aufgeklärt? Eher scheinen die Zitate um ihrer selbst willen gebraucht zu werden. Der Zweck dieser Maßnahme scheint uns zu sein, dass man nicht zur Eigentlichkeit und Authentizität vordringen möchte, sondern über diese Möglichkeiten Zeitlichkeit zu modellieren Uneigentlichkeit und Inauthentizität inszeniert. Man möchte nicht mit seiner eigenen Wahrheit samt deren womöglich zerstörerischen Folgen, man denke an das Schicksal des Ödipus, konfrontiert werden und verhindert die Aufhebung der Seinsvergessenheit durch ‚uneigentliche‘ Zeitlichkeiten.

Dies dürfte im Sinne der Verortungen des Nouveau nouveau romans von Brandstetter und Mecke (siehe oben) zu sein. Offenbar ist man von der Hermeneutik des Subjekts samt seiner Echtheit, sowie vom abendländisch-logozentrischen Paradigma des ‚Erkenne Dich selbst‘ abgekommen. Der Zusammenhang mit der Problematik von Subjekt des Aussagevorgangs und Subjekt der Aussage wäre zu hinterfragen. Auch Foucaults Geständniszwang, der versucht eine Wahrheit des Subjektes herauszufinden, spielt da hinein.

Überreste, Spuren, Denkmäler, Berichte sind mögliches Material für die Erschließung des dagewesenen Daseins.⁴⁰⁶ Dessen weltgeschichtlicher Charakter hat historiographische Funktion. Wie tragen Dokument/Monument dazu bei, den Begriff des dagewesenen Daseins zu bilden? Phänomenologie und Historiographie verfolgen eine Spur. Die Bedingung hierfür ist, dass die historiographische Zeit kein Teil der stellaren Zeit ist und kein Teil der Gemeinschaftszeit des persönlichen Gedächtnisses ist, sondern eine hybride Zeit, die die Vereinigung zweier Zeitperspektiven bewirkt, die der phänomenologischen Zeit mit der vulgären.

⁴⁰⁶ Heidegger: a.a.O., S. 394.

In Hinblick auf Beigbeder wäre also die Hypothese zu wagen, dass das Zitat in seinen Werken die Funktion verfolgt, **vulgäre Zeit und persönliche Zeit zu vereinigen**, um so die menschlich-allzumenschlichen Aporien der Zeitlichkeit aufzuheben. Mit Heidegger könnte man sodann weiter konstatieren, dass die Zeitlichkeit Beigbeders dies nur bis zu einem gewissen Punkt leisten können, weil die **Methoden einer dritten Zeit der Geschichtlichkeit** (Kalender, Generation, und Spur) sich der eigentlichen Zeitlichkeit nur bedingt annähern können.

Der daraus resultierende **Mangel der Seinsvergessenheit** ist vielleicht die Ursache, dass Beigbeder fleißig weiter **Romane** produziert. Nun gibt es aber auch andere Sichtweisen, beispielsweise die von Ricoeur, welcher meint, dass durch die oben genannte Vereinigung von vulgärer und persönlicher Zeit, bewirkt von der Spur des Dokumentes bzw. des Zitates, es zur **Kreation einer kosmologischen Zeit** kommt, die keine **Nivellierung der Zeit der Sorge** darstellt und somit nicht zu den uneigentlicheren Formen der Zeitlichkeit gerechnet werden muss.

Für Heidegger ist die **Historie der Geschichtlichkeit untergeordnet**. Die **Geschichtsschreibung liefert der Geschichtlichkeit nur das Material**, sie liegt auf der Trennlinie **zwischen Innerzeitigkeit und vulgärer Zeit**. Die Spur ist aber die Kategorie der historischen Zeit. „Geschichte [wird] öffentlich als innerzeitiges Geschehen verstanden“.⁴⁰⁷ Weil die vulgäre Zeit das **Mal des Verfallenseins ans Man** trägt, ist Geschichtsschreibung immer nur schlecht fundierbar.

Dem wäre nicht so, wenn Kalender und Spur eigenständig aus phänomenologischer Zeit und kosmischer Zeit entstehen würden, was aber auf spekulativer Ebene unvereinbar ist. Es kann nur zu einem Repulsions-Attraktionsverhältnis zwischen beiden Zeiten kommen. (a.a.O, 197) Aber es gibt noch ein anderes **Bindeglied zwischen beiden Zeiten**. Es kommt zu einem **Grenzkonflikt** beider Zeiten an ihrer Trennlinie. Die **Nahtstelle** kann dabei einerseits zu einer absehbaren **Kollision**, andererseits zu einer geregelten **Kontamination** werden. Zur Kollision wird der Kalender. Zur Kontamination wird die Spur.

Die Herstellung des Kalenders zeigt Kollision durch die **Heterogenität von phänomenologischer und kosmischer Zeit**, zwischen der Zeit, die bleibt und uns, die wir vergehen. Aus der Kürze der **Lebenszeit** angesichts der Unendlichkeit der Zeit folgt, dass die Zeit der Sorge im Gegensatz zu der **Faszination der Zeit** steht, die unsere Sterblichkeit ignoriert und die wir in der Zeit der Sterne und der Betrachtung des Himmels erkennen. Letztere ist nicht mit dem Stachel des Besorgens und dem Gedanken an den Tod behaftet und sie ist gerade die Zeit des Kalenders und der Uhr. Alle Verabredung, ohne die ein gemeinsames Besorgen nicht möglich wäre, richtet sich nach dem Maß einer Zeit, die sich um nichts sorgt, was auch Vermittlungscharakter hat. Uhr, Kalender, abstrakte Zeit verhindern aber nicht, dass „auf dem Zifferblatt einer dieser Uhren mitunter in schwarzen Lettern das *memento mori*“ erscheint. „Durch diese Warnung verdrängt das Vergessen der einen Zeitgestalt das Vergessen der anderen“⁴⁰⁸. Wir lesen diesen Satz in folgendem Sinne: durch die Warnung des *memento mori* verdrängt das Vergessen der [eigentlichen Zeit] die [Seins-]Vergessenheit der vulgären Zeit.

Wir übersehen nicht, dass die Verwendung kollektiver Zeitlichkeiten von Beigbeder eine größere Faszination der Zeit, die die Sterblichkeit ignoriert, bewirkt, was der Verkäuflichkeit der Bücher zuträglich ist. *Ferien im Koma* sind die Darstellung eines dionysischen Festes von 19 Uhr abends bis morgens um 7 Uhr. Weiter dürfte erwähnte Verkäuflichkeit befördert werden durch Erzählstrategien, die nicht das moralische Gesetz in uns und den gestirnten Himmel über uns darstellen, die den Leser nicht mit dem Stachel des Besorgens und dem

⁴⁰⁷ Heidegger, a.a.O, S. 426.

⁴⁰⁸ Ricoeur, a.a.O, 197.

Gedanken an den Tod konfrontieren. Von daher sind die Verwendung von Zeitlichkeiten durch, die beim Leser keine Ängste hervorrufen bzw. diese abmildern, durch die Weisheit des Produktmanagers motiviert.

Die Spur führt laut Ricoeur zur Kontamination von eigentlicher und vulgärer Zeit. Die Komponenten der Spur, Datierbarkeit, Gespanntheit und Öffentlichkeit, entsprechen der Deckung von Existenzialem und Empirischen (Faktizität). In dieser Deckung besteht das Wesen der Spur. (a.a.o, 197) Die Spur ist **Rechnen mit der Zeit**. Ihre Datierbarkeit fragt nach jetzt, dann, damals. Datierbarkeit ohne **Datum** ist unwichtig für den Detektiv. Am Raum der **Erstreckung bzw. Gespanntheit** ist es möglich die Zeit der Spur abzulesen. Vorübergehen und Verlauf der Spur sind **linear**. Das macht es notwendig, die **Signifikanz der Spur in der Zeit der Jetztfolge** wiederherzustellen. Die Spur ist auch für jedermann sichtbar. Das Besorgen als Jagd, Suche und Forschung ist eine **öffentliche Zeit**, die alle privaten Dauerabläufe **kommensurabel** macht.

Der Ernst des Besorgens ist **Umsicht** und nicht Verfallensein, „das erschwerend zur Geworfenheit hinzukäme, zu der uns unser Schon-sein-in immer schon verurteilt haben soll“ (a.a.o, 198). Die Spur bewirkt den Verzicht auf die Sorge um sich selbst vor der **Spur des Anderen**. Aber auch der umgekehrte Weg ist möglich. Die Signifikanz der Spur als Rechnung mit der vulgären Zeit erschöpft sich nicht in den **Relationen einer Jetztfolge**. Die Signifikanz besteht in einem Rückverweis der Spur auf ihr Vorübergehen, der die Synthese zwischen hier und jetzt hinterlassenen Abdruck und dem vergangenen Ereignis notwendig macht. (a.a.o)

Die Signifikanz der Spur, die erst hergestellt werden muss durch einen Detektiv oder sonstigen Spurenleser, erhebt Einspruch gegen Kritik an der vulgären Zeit. Der Ausdruck ‚Signifikanz der Spur‘ stammt von Levinas.⁴⁰⁹ Levinas sieht die Spur im Zusammenhang mit der Epiphanie bzw. dem Erscheinen des Antlitzes. Diese hat nichts zu tun mit der Vergangenheit des Historikers, sondern wird zum **Gegenstand für den Ethiker**, der sich die Frage stellt: was ist die Vergangenheit vor aller Geschichte? Was ist die **Vergangenheit des Anderen**, die sich weder ent- noch verhüllt, nicht einmal im Bildnis? Die Spur, die Signifikanz der Spur ist es, die eine **Bekundung und Heimsuchung ohne Offenbarung** garantiert. „Die Signifikanz [der Spur] entgeht dem Wechselspiel von Enthüllung und Verbergung, der Dialektik von Zeigen und Verhüllen, weil nämlich *die Spur signifiziert, ohne erscheinen zu lassen*. Sie hat bindende Kraft, aber sie enthüllt nicht.“ (a.a.o, 199)

Wir geben diese Ausführungen wider, um den Begriff der Eigentlichkeit zu kritisieren. Offenbar hat sich das Vorurteil gebildet, dass alles Individuelle eigentlich und alles Kollektive uneigentlich sei. Mit letzteren Zeilen gibt uns Ricoeur ein Konzept, mit dem man diese Dichotomie aufbrechen kann. In Hinblick auf Beigbeder wird das entscheidend, weil dadurch seine Literatur nicht auf den inauthentischen Status reduziert werden kann.

Es geht also um die **Rolle der Spur in der Problematik der historischen Relevanz**. Die Spur bringt alle **Ordnung** durcheinander. Sie kennt **keine Korrelation zwischen Signifikat und Signifikant**, sie ist die Indirektheit selber.

Diese Besonderheiten der Spur lassen sich weiterhin auf Beigbeder beziehen. Durch die besondere Rolle des Zitates in seiner Literatur bringt er die **Ordnung und Zeichen der Literarizität** durcheinander, eine neuartige **Poetik** entsteht, die nicht zuletzt auf jener besonderen Form der Korrelation zwischen Signifikat und Signifikant beruht.

⁴⁰⁹ Levinas, Emmanuel: *La trace*, in: *Humanisme de l'autre homme*, 1972, S. 57 -63.

Levinas will **das Abwesende** jedem Gedächtnis entziehen, um es besser einer **unvordenklichen Vergangenheit** zuzuweisen. Die Spur ist fremdartig, kein Zeichen wie die anderen, **ein Vorübergehen** und keine mögliche Präsenz.

Die **Zeichen-Spur des Historikers** unterscheidet sich von den übrigen Zeichen, weil sie **ohne jeden Bezug auf einen bedeutungsverleihenden Akt** signifiziert, denn niemand wollte sie **absichtlich** zu einem Zeichen machen. (a.a.O.) Die Spur ist ein Zeuge wider Willen. Levinas Spur steht im Zeichen einer **absolut vollendeten Vergangenheit**, einer Vergangenheit, die uns ferner ist als alle Vergangenheit und Zukunft, die sich immer noch in meine Zeit einordnen, einer Vergangenheit des Anderen, in der die Ewigkeit sich abzeichnet – eine absolute Vergangenheit, die alle Zeiten in sich vereint.

Wir sind bereits oben auf diese Absicht Beigbeders eingegangen, eine vollendete Vergangenheit zu kreieren.

Einen **relativen und historischen Anderen** gibt es nur, wenn die erinnerte Vergangenheit ihre Signifikanz irgendwie aus einer **unvordenklichen Vergangenheit** bezieht. Literatur bewegt sich durch Fabeln von der Zeit auf die Ewigkeit zu. Es gibt somit Verbindungen zwischen der Ewigkeit der Literatur und der Unendlichkeit des absolut Anderen. „Die Spur signifiziert ohne erscheinen zu lassen.“⁴¹⁰ (Levinas, a.a.O, S. 60)

Durch die Spur refiguriert die historische Erzählung die Zeit. Die Spur konstruiert die Bindeglieder, die die **Deckung des Existenzialen mit dem Empirischen** in der Signifikanz der Spur bewirken. Der Historiker macht Zeichen zu Spuren und folgt der Spur der wirklichen Vergangenheit, in dem er Archive aufsucht und Dokumente auswertet. Was die Spur signifiziert, ist dagegen Problem des Geschichtsphilosophen.

Angesprochene Deckung des Existenzialen mit dem Empirischen ist es, die in den Zitationen Beigbeders erreicht wird. Offenbar gibt es eine unausprechliche bzw. schwer in Worte zu fassende empirische Stimmung des Helden, die dieser im Zitat ausgedrückt findet. Dadurch kann er seine existenziale Verfassung bestimmen.

4.3.4.3. DIE GENERATIONENFOLGE⁴¹¹:

Folgende Ausführungen sind dazu angetan, die Logik des Sinns unseres Titels von den ZEITKULTUREN ALS VERMITTLUNG VON INDIVIDUUM UND KOLLEKTIV IN DEN ROMANEN VON BON, HOUELLEBECQ UND BEIGBEDER genauer zu verdeutlichen.

Weil in unserer Arbeit die Bestimmung von Zeitkulturen als solche der Vermittlung von Individuum und Kollektiv thematisiert wird, kommt dem jüngsten unserer drei Autoren, Beigbeder, eine besondere Rolle zu, weil an seiner Écriture diese Problematik am offensichtlichsten zutage tritt.

Unserer Recherche zu Zeitkulturen im Allgemeinen haben uns vor allem durch das Beigbederkapitel auf den fundamentalen Zusammenhang von individueller und kollektiver Zeitlichkeit für eine Problematisierung von Zeitkulturen im Hinblick auf den französischen Roman der Jahrtausendwende gebracht.

⁴¹⁰ Levinas, a.a.O, S. 60.

⁴¹¹ Wir folgen den Ausführungen von Ricoeur, a.a.O, S. 173 -185. Die Zahlen in runden Klammern geben die Seitenzahl aus letzterm wieder.

Die Interpretation der Beigbederromane darf deshalb als Steppunkt angesehen werden, der imstande gewesen ist, das Prinzip zu benennen, nach dem unsere Arbeit gegliedert werden sollte.

Von daher ist es auch zu erklären, warum wir diesen eher zeittheoretischen Teil nicht bereits im Kapitel Zeittheorie ausgeführt haben, weil wir besonderen Wert darauf legen, den Verlauf der Arbeit bzw. den Forschungsweg zu kennzeichnen, was im Hinblick auf die Methodik von Theorie-Anwendung-Praxis-Interpretation Aufmerksamkeit verdient, aber auch weil wir zeigen wollten, wie es uns möglich geworden ist, das so allgemeine Thema Zeitkulturen näher zu bestimmen. Der Verlauf unserer Arbeit zeigt im Übrigen auf, warum Ricoeurs Studien zu *Zeit und Erzählung*, sein Alter- und Lebenswerk, eine derartige Bedeutung für das Thema Zeitkulturen beanspruchen können.

Die **Generationenfolge** wird in Hinblick auf Beigbeder wichtig, weil dieser nicht aufhört zu betonen, sei es manifest, sei es latent, dass er zu der neuen Generation gehört, die den Platz der alten eingenommen hat. 1983 findet mit Robbe-Grillet's Roman *Le miroir qui revient* **das axiale Ereignis** statt, welches in Frankreich eine **neue romaneske Kultur und Zeitrechnung**

in den Künsten begründen und den Nouveau roman durch den Nouveau nouveau roman ersetzen wird. Beigbeder gehört bzw. stellt sich selbst als zugehörig zu den **Begnadenen dieser Generation** dar. Er bzw. sein Held Marc Marronnier ist Sohn aus reichem Hause, in einem Vorort von Paris geboren, welcher den Status eines Hollywood von Paris einnimmt und verkehrt mit den Leuten der **Regenbogenpresse**.

Zunächst möchten wir anmerken: Laut Ricoeur antwortet die Geschichte auf die **Aporien der Phänomenologie** in der **Ausarbeitung einer dritten Zeit**. Diese ist **die eigentlich historische Zeit**. Sie vermittelt zwischen der erlebten und der kosmischen Zeit. Durch die historische Praxis kommt es zu **Verbindungsprozeduren**, die eine **Wiedereinschreibung der erlebten Zeit in die kosmische Zeit** darstellen. Solche sind der Kalender (siehe oben), die Generationenfolge, das Archiv, das Dokument und die Spur.

Diese Elemente, die die historische Praxis verwendet, stellen in Beziehung zu den Aporien der Zeit **den poetischen Charakter der Geschichte** dar. Die Generationenfolge ist also eine **Vermittlung zwischen erlebter und kosmischer Zeit**, deren sich **die historische Praxis** bedient. Die Generationenfolge ist neben der astronomischen Untermauerung der historischen Zeit, nämlich dem Kalender, **die biologische Untermauerung** von dieser, weshalb ihr auch gemeinhin in der Postmoderne immer größere Bedeutung zukommt. In unseren Tagen kommt es vor allem für den Jugendlichen in seiner Identitätssuche darauf an herauszufinden, zu welcher Generation er gehört.

Der Soziologie zufolge ist die Generationenfolge die **anonyme Beziehung zwischen Zeitgenossen, Vorgängern und Nachfolgern**. Deren Welten heißen **Mitwelt, Vorwelt, Folgewelt**.

Die Vorwelt der Vorgänger wird ganz besonders bei der exzessiven Zitierweise von Beigbeder wichtig. Indem man die literarischen Vorbilder und Vorgänger zitiert, gebraucht man ihre *Écriture* neu, in einem anderen Zusammenhang und Kontext, verwandelt sie und grenzt sich so von ihnen ab. Man deutet auf die Alten, um sich als einen der Neuen zu zeigen. Die Idee der Generationenfolge beruht gerade auf dieser **anonymen Relation**. Hierzu passt, dass Beigbeders Literatur eine neuartige, außergewöhnliche Kommunikationsform zu sein scheint, indem sie diese Relation nutzbar macht.

Die Generationenfolge wird zu einem **Zeitoperator**, indem sie die Heideggersche **Antinomie zwischen endlicher und öffentlicher Zeit** fassbar macht. Wenn Heidegger den Übergang von der endlichen Zeitlichkeit zur öffentlichen Geschichtlichkeit und weiter zur weltlichen Innerzeitigkeit bzw. vom einzelnen Schicksal zum gemeinsamen **Geschick** übergeht, sagt er folgendes:

„Das schicksalhafte Geschick des Daseins in und mit seiner ‚Generation‘ macht das volle, eigentliche Geschehen des Daseins aus“⁴¹².

Von daher bewerkstelligt Beigbeder die Identitätsuche und setzt sich mit Geschick, Geworfenheit, historischen Aprioris auseinander, indem er die Verortung seiner Generation versucht.

Geschehen betrachtet das Dasein in seinem gemeinschaftlichen Kontext. Der Begriff der Generationenfolge vermag eine **Überwindung der Antinomie von individueller und kollektiver Befindlichkeit** herzustellen, indem er die Kette der geschichtlich Handelnden bestimmt als **die Lebenden, die den Platz der Toten einnehmen**. Diese Ersetzung schafft jene dritte, historische Zeit, die eine Vermittlung von erlebter und kosmischer Zeit darstellt.⁴¹³

Dies scheint uns Beigbeder mit seinen Romanen zu suggerieren, dass seine Helden die neue Generation sind, somit den Platz der Toten oder Alten einnehmen, wodurch seiner *Écriture* die Überwindung oben genannter Antinomie gelingt, die für das Erzählen bzw. Romantisieren wesentlich sind.

„[Der Begriff der Generationenfolge bringt] die Verankerung der ethisch-politischen Aufgabe in der Natur zum Ausdruck und bindet den Begriff der menschlichen Geschichte zurück an den der menschlichen Gattung ...“ (175)

Dies scheint uns das Geheimnis zu sein, das erklärt, warum das Thematisieren der Generationenfolge fast immer bei den Jüngeren so viel Erfolg verspricht. Die Generation ist nicht nur transzendental durch die Geschichte, sondern auch empirisch-biologisch zu bestimmen. Von daher kann der ein biologistisch-naturalisierender Effekt nutzbar gemacht werden.

Die ‚Verankerung der ethisch-politischen Aufgabe in der Natur‘ scheint es zu sein, die dem Phänomen der Generationenfolge in der neuesten französischen Literatur die Bedeutung gibt.

„Die Bereicherung, die die wirkliche Geschichte durch den Generationenbegriff erfährt, ist also beachtlicher als man vermuten könnte, bietet doch die [Ersetzung der Generationen mit ihrem Rhythmus von Tradition und Innovation] auf die eine oder andere Weise ein Fundament für die historische Kontinuität ... [Man stelle sich vor] eine Gesellschaft ... in der eine Generation die andere mit einem Schlage ersetzen würde, statt durch die kontinuierliche Ablösung von Tod und Leben, bzw. eine solche, in der diese Generation, weil ewig, nie ersetzt würde“. (175).

Das Phänomen einer schlagartigen Ablösung einer Generation weist als Gedankenexperiment hin auf die Wichtigkeit des Generationsbegriffs. Das Jahr 1983 weist auf eine solch schlagartige Ablösung einer Generation in der Literatur Frankreichs hin.

In Houellebecqs *MeI* hat man es demgegenüber in den geklonten Menschen mit so einer ewigen Generation zu tun. Offenbar versucht jede Generation ihre Dominanz und Hegemonie zu behalten. Normalerweise müsste es zu einem kontinuierlichen Übergangsprozess kommen. Der Generationsbegriff erfasst „Übergänge, die von unserer unmittelbar erfahrenen Umwelt zur anonymen Mitwelt führen“ (175) und weist auf „die genetische Konstitution von Anonymität“ (175) hin. Eine wichtige Rolle zu seinem Nachvollzug bildet „der Weg von der unmittelbar erlebten Wirbeziehung zur anonymen Ihrbeziehung, die sich unserer Aufmerksamkeit weitgehend entzieht.“ (175)

Durch die Insistenz auf die eigene Generation, der sich der Autor oder Held eines Romans zugehörig fühlt bzw. durch die Verbindung zu einer Vorgängergeneration, die man zitiert, kommt es zu einer Anonymisierung. Der im Laufe der Erzählung zitierte Autor ist nicht anwesend. Das heißt, dass Beigbeder über das Zitieren gleichzeitig auf die zitierte ‚vergangene‘ Generation deutet.

⁴¹² Heidegger: *Sein und Zeit*, a.a.O, S. 384f.

⁴¹³ Ricoeur: *Zeit und Erzählung*, Bd. III, 159, 173f.

„Die fortschreitende Erweiterung der Sphäre unmittelbarer zwischenmenschlicher Beziehungen zu anonymen Ichbeziehungen (Cyberspace) affiziert jedoch das Ganze der zeitlichen Beziehung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ... Angewandt auf die Zeitsphäre wird die Sinngenerierung der Anonymität folglich darin bestehen, aus der für die unmittelbare Ichbeziehung charakteristischen Triade von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft die Triade der Mitwelt, Vorwelt und Folgewelt abzuleiten.“ (175)

Die Beigbedersche Zitationstechnik wendet sich in erster Linie an die **Mitwelt und Vorwelt**. Er benützt die poetischen Sentenzen der Vorwelt, um mit ihnen die Mitwelt zu beeindrucken. Weiter dürfte der den Zeitgeschmack treffen und sich gut verkaufen wollende Autor nicht gerade das Anliegen haben, nur für die **Nachwelt** zu schreiben. Die Anonymität dieser drei Welten liefert uns sodann die gesuchte Vermittlung zwischen privater und öffentlicher Zeit.

„Was nun die 1. Gestalt der anonymen Zeit betrifft, die Mitwelt ... [so charakterisiert man diese am einfachsten durch ein] gemeinsam altern ...“ (175)

Es ist klar, dass sich Beigbeder als erfolgsversessener Autor an die Mitwelt richtet, mit der er gemeinsam altert.

„Die gemeinsame Welterfahrung beruht daher auf einer zeitlichen und räumlichen Koexistenz ...“ (175)

An diese **gemeinsame Welterfahrung** richtet sich Beigbeder, möchte er doch von vielen gelesen werden. Aus diesem Grund muss er solches darstellen, was im Zusammenhang mit der zeitlichen und räumlichen Koexistenz seiner potentiellen Leserschaft steht.

„Wenn in der unmittelbaren „Wir-beziehung“ symbolische Vermittlungen kaum vorhanden sind, so ist der Übergang zur anonymen Mitwelt durch das Anwachsen dieser Vermittlungen gekennzeichnet, umgekehrt proportional zur schwindenden Unmittelbarkeit.“ (175)

Haben die Helden Beigbeders kaum Gemeinsamkeiten mit ihren Mitmenschen bzw. keine sehr ausgeprägte Wir-beziehung, so findet im Übergang zur anonymen Mitwelt der Leserschaft ein Anwachsen solcher Wir-Vermittlungen statt. Von daher ist es auch so wichtig die Literatur soziologisch als ‚besondere Kommunikationsform‘ zu bezeichnen, die etwas in Hinblick auf Vorwelt, Mitwelt und Nachwelt leistet, was sonst nicht geleistet werden kann. Unserer Meinung nach hat der Beigbedersche Diskurs seine Stärke ganz besonders in der Nutzbarmachung dieser Kommunikationsformen, die nur durch diese zeitlichen Strukturen beschrieben werden können.

Ist für Beigbeder oder seine Helden „Die Welt der Nebenmenschen, wie auch die Vorwelt ... eine Galerie von Figuren, die niemals wirkliche Personen sind und es auch nie werden ...“ (175) und hat „Die Zeitgenossenschaft ... im Übergang von der Umwelt zur Mitwelt den Charakter einer gemeinsamen Erfahrung verloren ...“ (175), so ist es doch so, „dass die mitweltliche Beziehung bloßer Zeitgenossenschaft [die durch die Kommunikationsform: Autor – Leser ermöglicht wird] eine Struktur darstellt, die zwischen der privaten Zeit des individuellen Schicksals und der öffentlichen Zeit der Geschichte vermittelt, und zwar durch die Gleichsetzung von mitweltlicher Gleichzeitigkeit, Anonymität und idealtypischem Verstehen ...“ (175). Das heißt, dass durch Beziehung Autor – Leser von der Umwelt zur Mitwelt übergegangen wird und durch die Gleichsetzung von mitweltlicher Gleichzeitigkeit, Anonymität und idealtypischen Verstehen eine Vermittlung von privater und öffentlicher Zeit stattfindet. Obwohl man den Autor nie kennenlernt, partizipiert man durch die Lektüre seiner Bücher an der Vermittlung.

„[Es] definieren sich die Menschen meiner Vorwelt dadurch, dass keines ihrer Erlebnisse mit irgendeinem meiner Erlebnisse zeitgleich sind. So gesehen ist die Vorwelt die Welt vor meiner Geburt, auf die ich durch keinerlei Interaktion in einer gemeinsamen Gegenwart Einfluss zu nehmen vermag.“ (175)

Gerade das vermag allerdings das literarische Zitat zu bewerkstelligen: die Erlebnisse der Menschen der Vorwelt sich in einer Lektüre ihrer Bücher anzueignen. In diesem Zusammenhang dürfte weiterhin interessant sein, dass es gewisse Ereignisse gibt, die die Vergangenheit in einem anderen Licht erscheinen lassen, man spricht von Steppunkten.

„Gleichwohl gibt es eine partielle Deckung von individuellem Gedächtnis und historischer Vergangenheit, die zur Konstitution einer anonymen Zeit beiträgt, auf halbem Weg zwischen privater und öffentlicher Zeit“ (179 – 183), was beispielsweise der Fall ist, wenn man von seinem Großvater von Leuten erzählt bekommt, die bereits tot sind.

Das literarische Zitat in Beigbeders Romanen stellt also eine anonyme Zeit dar. Den anonymen Mensch kenne ich nicht, mit ihm brauche ich nicht wirklich zu kommunizieren, er beinhaltet keine Gefahr für mich, weil ich auf sein Anderssein keine Rücksicht nehmen muss. Eine anonyme Zeit vermittelt zwischen Ich und Gemeinschaft, darüber hinaus bringt die Darstellung einer anonymen Zeit im Roman eine größere Leserschaft.

Die Ereignisse des Geschehensablaufes sind anonym. „Die Idee der Generationenfolge, ergänzt durch die eines Netzes von Zeitgenossen, Vorgängern und Nachfolgern spielt die Rolle eines Bindegliedes zwischen phänomenologischer und kosmologischer Zeit.“ (a.a.O)

Von daher gewinnt der Autor mit Darstellungen von Generationsproblematiken meistens, weil sie zeitliche Aporien verschleiern und aufheben.

Zitiert man tote Dichter der vorausgegangenen Generation, kommt es zu einer Vermittlung von beiden Zeitlichkeiten. Dies hat zwei wichtige Auswirkungen. Die erste betrifft den Stellenwert des Todes innerhalb der Geschichtsschreibung:

„Der Tod in der Geschichte ist etwas überaus Doppeldeutiges, da sich in ihr der Bezug auf die [Innerlichkeit der jemeinigen Sterblichkeit] mit dem Bezug auf den öffentlichen Charakter der Ersetzung der Toten durch die Lebenden vermengt.“ (a.a.O)

Betreibe ich also Geschichte, etwa in Form von Zitation, zeige ich auf den toten Dichter, der bereits die ganz individuelle Innerlichkeit der jemeinigen Sterblichkeit hinter sich hat und gleichzeitig darauf, dass der tote Dichter bereits durch die Lebenden ersetzt ist, was einen öffentlichen Charakter hat. So gesehen ist das Zitat eines toten Dichters eine ideale Vermittlung von individueller und kollektiver Zeitlichkeit. Wo eine solche gelingt, hat der Autor gute Chancen viele Leser zu finden, sucht der doch das in der Erzählung.

„Die Vereinigung beider [von Jemeinigkeit des Sterbens und Ersetzung der Toten durch die Lebenden] ergibt den anonymen Tod ... Die Ersetzung der Generationen heißt, dass die Lebenden den Platz der Toten einnehmen, was uns zu Überlebenden macht ... der Generationsgedanke [erinnert] nachdrücklich daran, dass die Geschichte die Geschichte von *Sterblichen* ist ...“ (a.a.O)

Wollen wir das auf Beigbeder beziehen, so glauben wir in seiner exzessiven Zitation berühmter Dichter und Denker die Wirkung zu erkennen, besagte Anonymität des Todes herzustellen, die einerseits auf die Jemeinigkeit des Sterbens hinweist, aber auch auf die Ersetzung der toten Dichter durch die Lebenden. Diese Darstellung der Anonymität des Todes dürfte ein weiteres Argument für die These sein, dass bei Beigbeder die Generationenfolge eine herausragende Bedeutung hat.

„Für die Geschichte gibt es nur Rollen und diese bleiben nie unbesetzt, sondern werden jeweils neuen Schauspielern zugewiesen ... der Tod ist [dabei] die untere Grenze der Mikrogeschichte ... der [anonyme Tod] wird von der historischen Zeit postuliert und gestiftet am Punkt der Kollision von endlicher und öffentlicher Zeit ... [In ihm] laufen die Begriffe der Mit-, Vor- und Folgewelt zusammen, sowie in ihrem Hintergrund der Begriff der Generationenfolge“ (184f).

Die zweite Auswirkung, das Phänomen der Spur –wie das der Ruinen, Reste, Dokumente-, verlagert sich damit von der Geschichtlichkeit zur Innerzeitigkeit. Gemeint ist, dass das Geschichtliche nur insoweit das eigentliche Individuum betrifft, als es mit dessen Geschick verbunden werden kann. Das Geschick steht aber im Zusammenhang mit der Generationenfolge.

„... *Die Zeit der Spur ... ist homogen mit der kalendarischen Zeit ...* die Vorstellung der künftigen Menschheit als einer unsterblichen [der wir bei Houellebecq in *MeI* begegnen, worin eine ewige Generation dargestellt wird] ist das Symptom einer tieferen symbolischen Tätigkeit, durch die wir uns auf einen mehr als menschlichen Anderen [einer Art Übermenschen, der den Gedanken des Verschwinden des Subjektes zum Ausdruck bringt] beziehen und dessen Mangel wir ausgleichen durch die Gestalt der Vorfahren als Ikone des Unvordenklichen, und die der Nachfolger als der Ikone der Hoffnung.“ (185)

Diese symbolische Tätigkeit wird durch den Begriff der Spur aufgehehlt. Das heißt, dass man in der Zeit der Spur eine symbolische Tätigkeit ausmachen kann, die einen idealen Vorfahren und einen idealen Nachfolger imaginiert. Letzten Endes ist die Spur dazu angetan, uns auf einen idealen Vorfahren oder eine unsterbliche Menschheit hinzuweisen. In Hinblick auf Beigbeders Thematisierung der Generationenfolge stellt sich ebenfalls die Frage nach der Darstellung von idealen Vorfahren und Nachfolgern. Da Beigbeder die großen Literaten der Vergangenheit huldigend zitiert und pastichiert, imaginiert er einen idealen Vorfahren. Houellebecq spricht sich meist verachtend über Breton, Lacan, Foucault und Sollers, das heißt die literarischen Väter und Großväter aus. Weiter zeigt er in *MeI* eine ewige Generation, so dass man annehmen muss, dass er in Hinblick auf Vorfahren und Nachfolger Ikonen nur als negative auftreten lässt. Es ließe sich aber auch sagen, dass die geklonten Neo-Menschen der Elohimitischen Kirche wie etwa Daniel 24 und 25, die die Menschheit als eine unsterbliche zeigt, obwohl sie karikaturhafte Züge trägt, auch eine solche Idealität darstellt, nicht zuletzt, weil ja noch immer kein Mensch geklont worden ist.

4.3.5. DAS ABSOLUTE BUCH DES ROMANTISCHEN ROMANS UND DER SÜNDENFALL DER LITERATUR- als Beginn des Kollektiven Gedächtnisses oder das Beschreiben der göttlichen Generation- Beigbeders *Letzte Inventur vor dem Ausverkauf*

Beigbeders Schaffen scheint uns eine Affinität zur literarischen Romantik zu haben. Ein Roman von ihm trägt den Titel *L'égoïste romantique* (2005). Der Autor beharrt im Zeitalter des ‚Todes des Autor‘ auf dem romantischen, das heißt konservativen Egoismus. Offenbar ist es möglich, durch eine Rückwendung auf die Epoche der Romantik, den *Retour au sujet* zu bewerkstelligen, ohne anachronistisch zu sein. Dass man dadurch aber auch deren Aporien übernimmt und zu einer Auflösung bringen will, wollen wir zeigen. Ein weiteres Werk von Beigbeder aus dem Jahre 2009 trägt den Titel *Un roman français*. Wie wir sehen werden, ist Romantik und Roman in der Deutschen Frühromantik um 1800 nicht nur ein Homonym gewesen. Das Genre Roman ist konstituierend für diese. Wir möchten auch auf das Damoklesschwert eines ‚Endes des Romanes‘ bzw. auf postliterarische Phänomene aufmerksam machen, was man offenbar mit diesem ‚Zurück zur Romantik‘ sublimiert.

Wir folgen den Ausführungen von Jens Schreiber⁴¹⁴:

„Seitdem die Tiere das Sprechen gelernt haben ... leben sie unter einem besonderen Gesetz: dem Lustprinzip ... Andererseits ist das Buch als Roman der Ort einer Wiederkehr des Verdrängten ... [es ist] ein Namenssymptom, ein Tick, das man sich in der Romantik

⁴¹⁴ Schreiber, Jens: *Das Symptom des Schreibens*. Roman und absolutes Buch in der Frühromantik (Novalis/Schlegel), Frankfurt, Bern, New York 1983, S. 1ff. Zahlen in runden Klammern kennzeichnen die Seitenzahl aus Schreiber.

vornehmlich mit dem Roman beschäftigt. (2) Das Verhältnis zwischen Romanen und „Roman“ ist ein verfehltes, und verfehlte Verhältnisse sind sexuell.“

Wir sehen, dass Schreiber an einem Ursprung ansetzt, nämlich dem der Urszene der Unterscheidung von Tier und Mensch. Das wesentliche Unterscheidungsmerkmal ist die Sprache, die aber ein besonderes Problem nach sich zieht: man lebt seitdem unter dem Gesetz des Lustprinzips. Letzteres ist es gerade, das zur Wiederkehr des Verdrängten führt. Das Buch als Roman sieht er als den Ort einer solchen Wiederkehr. Wir merken oder vermuten bereits, dass der romantische Romanschreiber Beigbeder sich mit diesem Gesetz des Lustprinzips auseinandersetzt. Weiter scheint er sich gerade wegen dieser Vorliebe, Romane zu schreiben, auch mit dem Phänomen der Romantik auseinandersetzen zu müssen. Nun wäre dreierlei zu fragen: schreibt er Romane, weil es bei ihm zu einer Rückkehr des Verdrängten kommt oder kommt es bei ihm zu einer Rückkehr des Verdrängten, weil er Romane schreibt? Schreibt er Romane, weil er romantisch veranlagt ist oder wird er zum romantischen Egoisten, weil er Romane schreiben will bzw. weil es bei ihm zu einer Rückkehr des Verdrängten kommt? Aber welches Verdrängte kehrt dabei zurück? Auch diese Frage scheint uns in obigen Zitat beantwortet. Es scheint sich um sexuell Verdrängtes zu handeln, weil es sich um etwas Verfehltes handelt, das im verfehlten Verhältnis von Roman und Romanen zum Ausdruck kommt.

Von hier aus scheint uns Beigbeders Schaffen vornehmlich zu charakterisieren durch seinen Bezug zur Romangattung.

Wir möchten ein paar Thesen von Schreiber zum besten geben, die im Zusammenhang dieser Problematik interessant sein dürften:

I: Man nennt den *Mann ohne Eigenschaften* einen Roman.

II: Umgekehrt ist der Roman nicht gereifte Männlichkeit, sondern ein Mann ohne Eigenschaften.

Wir bemerken, dass man über die Gattung Roman einen Zusammenhang zum Begehren des Menschen, seiner Geschlechterdifferenz herstellen kann. Demgemäß ist der Roman ein Genre, in dem nicht gereifte Männlichkeit dargestellt werden kann, sondern nur der Mann in einem Stadium, in dem er ‚ohne Eigenschaften‘ ist. Beigbeders Sohn aus schlechtem Hause, der am liebsten seine *Ferien im Koma* erleben würde und bitter vermerkt, dass *Die Liebe drei Jahre dauert* und dann schon vorbei ist, ist im Prozess der Selbsterfahrung befangen.

III: Ein Mann ohne Eigenschaften hat es zu allen Eigenschaften gleich weit.

IV: Ein Mann ohne Eigenschaften ist ein Mann der Möglichkeiten.

V: Die Möglichkeiten sind die noch nicht erwachten Absichten Gottes.

Der Werbetexter Octave Parango in *Neununddreissig* wird wahnsinnig, dann von seiner Frau betrogen, ist verantwortlich für den Tod einer anderen Frau und landet im Gefängnis, wo er an Tuberkulose erkrankt. Er ist ein Mann der Möglichkeiten, als ein solcher hat er es zu allen Möglichkeiten gleich weit und ist ein Mann ohne Eigenschaften. Dies macht ihn für alle Möglichkeiten als den noch nicht erwachten Absichten Gottes empfänglich. Offenbar lässt der Autor seinen Helden all das widerfahren, was er selber nicht erleben will. Ähnlich lässt Goethe seinen Werther sterben bzw. schreibt dessen Begehren in den Tod, wo es für immer unerfüllt bleibt. Die Selbsterfahrung des Mannes ohne Eigenschaften Beigbeder geschieht also nicht zuletzt über die Abenteuer seiner Helden.

VI: Ein Mann ohne Eigenschaften besteht aus Eigenschaften ohne Mann.

Letzteres ist so zu verstehen, dass die Helden Beigbeders, die viele Möglichkeiten haben und alle nur denkbaren Abenteuer erleben, somit Männer ohne Eigenschaften sind, ihre Erlebnisse nicht dahingehend nutzen können, dass sie diese in ihre Persönlichkeit integrieren. Die Eigenschaften, die sie bei ihren Abenteuern erwerben, dienen ihnen letztlich zu nichts, bleiben lose nebeneinander bestehen.

VII: Die Eigenschaftslosigkeit macht aus den Eigenschaften eine beziehungslose Zufälligkeit.

Dadurch dass die Helden Beigbeders nicht wie im Bildungsroman sich in Hinblick auf die Vervollkommnung ihrer Persönlichkeit bilden, sondern nur Erlebnis um Erlebnis ohne Ende und Ziel machen, gibt ihnen den Charakter der Eigenschaftslosigkeit, weil ihre Eigenschaften bzw. ihre Erlebnisse und Abenteuer nur eine beziehungslose Zufälligkeit ausmachen.

VIII: Die Eigenschaftslosigkeit ist der Index einer nicht schreibbaren Relation zwischen Mann und Eigenschaften.

Schreiber macht nun für diese Eigenschaftslosigkeit bzw. für dieses Unvermögen, die Handlungen der Helden auf eine Causa finalis hin zu strukturieren und somit auch zu rationalisieren, die Unmöglichkeit verantwortlich, eine ‚schreibbare Relation zwischen Mann und Eigenschaften‘ zustande zu bringen. Man versucht diese Relation zu schreiben, immer wieder, was aber nicht gelingt, weil es gar nicht gelingen kann, wodurch die Selbstcharakterisierung von Marc Marronnier aus den *Ferien im Koma*, er sei der ‚Sisyphos von Paris, was ihm aber nichts ausmache‘ seine Erklärung bekommen könnte. Von daher auch der Unendlichkeitscharakter der Écriture von Beigbeder. Man bringt alle zwei Jahre einen neuen Roman auf den Markt und schreibt Fortsetzungsromane wie die *Marc-Marronnier-Trilogie*, lässt eine Person wie beispielsweise Octave Parango zuerst in *Neununddreissig* (2001) auftreten und dann einige Jahre später wieder in dem Roman *Au secours pardon* (2007). Das Unendliche Schreiben ist aber bereits in der Deutschen Frühromantik postuliert worden, womit man die allerdings die Lebenswelt poetisieren und romantisieren wollte, was man als Transzendente Universalpoesie bezeichnete. Ein solches Ziel fehlt dem Schaffen Beigbeders, was uns zu der These führt, dass für Beigbeder die Erzeugung von Sinn sich darin ‚erschöpft‘ das Reale lediglich abzubilden bzw. zu verdoppeln.

Schreiber findet nun auch eine Erklärung für diese nicht schreibbare Relation zwischen Mann und Eigenschaften, die sich in der Eigenschaftslosigkeit moderner Romanhelden bekundet.

„Als absolutes Buch und unendliches Schreiben ist der Roman doppelt eingeschrieben. Einmal als Subjekt des Aussagens (Aussageaktes oder -vorgangs; *sujét de l'énonciation*), als Prozeß seiner Produktion und als Produktion seiner Produktion selbst, als Gesamtökonomie seiner Schreibung, und als Subjekt der Aussage (*sujét de l'énoncé*), das heißt als von einem Subjekt ausgesendete Aussagesequenz, die von einem anderen empfangen und kritisiert werden kann (Leser).“⁴¹⁵

Schreiber macht auf diese fundamentale Spaltung aufmerksam, deren Problematik man immer wieder in der Moderne seit Kant und Fichte begegnen wird und die auch für das Verständnis des Liebesphantasmas wichtig sein wird, was besonders deutlich in Wagners *Tristan und Isolde* wird.

⁴¹⁵ Schreiber, a.a.O., S. 153f.

„Die Kritik ist das, was den Roman als Subjekt der Aussage (endlicher Roman) auf den Roman als Subjekt des Aussagens (unendlicher Roman), auf die Gesamtproduktion (unendlicher Romanprozeß aus Romanen) rückkoppelt.“⁴¹⁶

Schreiber kommt hier auf die fundamentale Funktion des *Begriffes der Kunstkritik in der Deutschen Romantik*, wie ihn Benjamin in seiner Dissertation herausgearbeitet zu sprechen. Für Friedrich Schlegel vollendet die Kunstkritik erst die Roman- oder sonstige Kunstproduktion und verhilft ihr zur -Hegel würde sagen- Aufhebung in das ‚Kontinuum der Kunstformen‘.

„Die einzelnen Subjekte der Aussage (Ich oder Cogito) werden von einem Prozess durchlaufen, den sie nicht kontrollieren, sondern der sie funktionalisiert und einsetzt. Sie sind Segmente eines total verketteten Produktionsprozesses des absoluten Buches, einer Informationsmaschine. Aufgabe der Subjekte ist die Paradoxie, den ihnen eingegebenen Prozess selbst aufzuzeichnen, das, von dem sie produziert werden, selbst zu produzieren.

Damit wird der Prozess unendlich und endlos. An die Stelle der Nicht-Fassbarkeit des Prozesses setzt sich jeweils, shifter einer Lücke, das Ich ein. Das Ich bezeichnet das unfassbare Subjekt des Aussagens (den unendlichen Roman oder das absolut werdende Buch). Das Ich ist eine juristische Befugnis, die Macht an Wissen und Aussage zu übernehmen, die ihm vom Gesamtprozess übertragen wird.“⁴¹⁷

Dieser Zusammenhang von Literatur und Kritik, wie ihn erstmals die Frühromantik bezeichnete und in dem man die Rückkoppelung des Subjektes der Aussage auf ein Subjekt des Aussagevorgangs vornehmen möchte, scheint uns für das Verständnis des neoromantischen Literaturschaffens von Beigbender äußerst wichtig.

Wie man weiß, ist Beigbender bevor er Romancier geworden ist, selbst Literaturkritiker gewesen. Wir möchten an dieser Stelle sein Buch *Letzte Inventur vor dem Ausverkauf* (= *LI*)⁴¹⁸, im Titel der Originalausgabe als „essai“⁴¹⁹ näher spezifiziert und im Jahre 2001 in Frankreich erschienen, in unsere Überlegungen mit einbeziehen, weil es uns beispielhaft für den Literaten und Literaturkritiker Beigbender erscheint.

Wir meinen zeigen zu können, dass es das Anliegen des neoromantischen Autoren Beigbender ist, durch seine Tätigkeit als Literaturkritiker, ähnlich wie der Frühromantiker Friedrich Schlegel, das Subjekt der Aussage auf das Subjekt des Aussagevorgangs, wie es im Romanschaffen gegeben ist, rückzukoppeln, um sich so an der nicht schreibbaren Relation von Mann und Eigenschaften in einer Art Unendlichem Schreiben sisypheisch abzuarbeiten.

Wir behandeln dabei ein weiteres Werk von Beigbender außerhalb der bereits oben besprochenen drei Romane, weil zum einen nicht direkt um eine Erzählung handelt und zum anderen der Deutungszusammenhang erst an diesem Punkt der Analyse plausibel wird.

LI behandelt „Die Top 50“ (9). Was ist damit gemeint? Da unter „1. ALBERT CAMUS *Der Fremde*“ unter „2. MARCEL PROUST ...“, unter „3. FRANZ KAFKA ...“ usw. bis zu „50. ANDRÉ BRETON *Nadja*“ (10f) zu lesen ist, ist anzunehmen, dass es sich um 50 Romane des 20. Jahrhunderts handelt. Und so ist es auch. „Diese 50 Werke sind von den 6000 Franzosen ausgewählt worden, die einen von der FNAC und *Le Monde* im Sommer 1999 verteilten Fragebogen zurückgeschickt haben“ lesen wir (11f) in einer Art Einleitungskapitel, das mit

⁴¹⁶ Schreiber, a.a.O., S. 153f

⁴¹⁷ Schreiber, a.a.O., S. 153f.

⁴¹⁸ Beigbender: *Letzte Inventur vor dem Ausverkauf*, Die fünfzig besten Bücher des 20. Jahrhunderts, Hamburg 2002. Die Zahlen in Klammern bezeichnen die Seitenanzahl daraus. Eigene Anmerkungen werden durch eckige Klammern gekennzeichnet.

⁴¹⁹ Ders.: *Dernière inventaire avant liquidation*, Essai, Éditions Grasset & Fasquelle 2001.

„Ich bin unschuldig“ überschrieben ist. Vor der zweiten Frage, woran dieses „Ich“ schuld sein soll, wollen wir uns aber die Frage nach diesem Ich selber stellen. Wer ist es? Ist es das Ich eines Erzählers oder das eines Autors? Ist es das Subjekt des Aussagevorgangs bzw. -aktes (énonciation) oder das Subjekt der Aussage (énoncé)?

Hierzu lesen wir bei Ricoeur unter dem Kapitel mit der Überschrift: „Die Konfiguration“⁴²⁰ [entspricht der zweiten von drei Stufen der Mimesis bzw. der ‚Mimesis II‘ bei letzterem, gemeint ist damit neben der Mimesis I, der Präfiguration oder Vorgestaltung, und der Mimesis III, der Refiguration oder Rezeption der Erzählung, die Gestaltung der Erzählung] in der Fiktionserzählung“:

„In Erwartung der großen Dreieckssituation zwischen Erlebnisgehalt, historischer und fiktiver Zeit stützen wir uns auf die bemerkenswerte Eigenschaft des narrativen *Aussageaktes*, in der Rede selbst spezifische Kennzeichen aufzuweisen, die sie von der *Aussage* unterscheiden. Für die Zeit folgt daraus eine parallele Befähigung sich in die Zeit des Erzählens und in die des Erzählten (Erzählzeit und erzählte Zeit) aufzuspalten.“⁴²¹

Die Frage nach der Unterscheidung zwischen Subjekt des Aussageaktes und Subjekt der Aussage in Hinblick auf *LI* aufzuwerfen, würde bedeuten dieses Buch als einen fiktiven Text zu behandeln. Wir lesen in *LI* weiter: „in den 5 Jahren, die ich nun Literaturkritiker ... bin“⁴²² (11)“. Müssen wir dieses Ich nun mit dem Autoren Beigbeder gleichsetzen? Nennen wir es **das Ich des Literaturkritikers**. Wir erfahren, dass „Ende 1999 [also vor der Jahrhundert- und Jahrtausendwende – womit wir ein Phänomen der ‚Moderne(n) der Jahrhundertwende‘ hätten] mit der Reihe „Die 50 Bücher des Jahrhunderts“ ein knappes, dynamisches, visuell ansprechendes [Intermedialität] Konzept entwickelt [worden ist], um auf „Paris Première“ jeden Abend in persönlicher, unabhängiger, nichtakademischer [!] Manier jeweils eines der Meisterwerke des oben genannten Jahrhunderts vorzustellen.“ (12)

Wir meinen, dass diese Sammlung von im Fernsehen gesprochenen Kommentaren zu besagten 50 Büchern des Jahrhunderts mit dem **Phänomen eines Buches der Bücher** zu tun hat, und somit mit der **Bibel als Heiliger Schrift**, mit **Kanonisierung**, mit **Auswahl und Aufnahme in den Kanon**, mit **Jury und Juroren**, mit der **Frage nach den Maßstäben**, die über Sein oder Nichtsein entscheiden. Bestünden diese in einem Popularitätsgrad der ausgewählten Bücher, so möchten wir auf den Begriff des Populismus verweisen. Wir sehen darüber hinaus im Populismus einen Zusammenhang mit der **Massenkunst des Films** als dem Prototyps des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, welches die Aura des individuellen Kunstwerks Romans zerstört und somit den Tod des Erzählers

⁴²⁰ Ricoeur: a.a.O., Bd. I, S. 88ff. Die Konfiguration entspricht bei Ricoeur der zweiten der drei mimetischen Modi, Mimesis I, II und III, also der Mimesis II. Mit dieser ist die Gestaltung der Erzählung gemeint. Mimesis I betrifft die Präfiguration oder Vorgestaltung, Mimesis III die Refiguration, Neugestaltung bzw. die Rezeption der Erzählung. Durch die Bestimmung der Vermittlerrolle der Fabelkomposition zwischen einer ihr vorhergehenden Stufe der praktischen Erfahrung (Mimesis I) und einer ihr nachfolgenden Stufe (Mimesis III) vermag Ricoeur die Beziehungen zwischen Zeit und Erzählung näher zu beleuchten.

⁴²¹ Ricoeur: a.a.O., Bd. II, S. 12.

⁴²² Wir meinen, dass es nicht zufällig ist, dass einer der erfolgreichsten zeitgenössischen französischen Romanciers auch Literaturkritiker ist, was wir mit folgendem Zitat aus Schreiber, a.a.O., S. 148f untermauern wollen:

„Das Verfahren, das den Todestrieb nie zur Ruhe kommen und das Schreiben nie aufhören lässt, weil das Aufhören ihr Anfangen ist, ist die Kritik ...[sie] ist es, die den Prozeß überwacht, und jeden Spannungsverlust, der die Maschine [der Literaturproduktion] stillstehen lässt, ausgleicht, indem sie neue Spannung induziert: die zwischen dem Erreichten (Unvollendeten) und dem zu Erreichenden (Absoluten) ... Die Kritik ersetzt im Schreiben der Nicht-Schreibbarkeit des Lebens (Roman) das, was in der Enzyklopädie, im System des Wissens die absoluten Konstruktions- und Lebensformel wäre ... Das Wertpotential der Werke steht und fällt mit seiner Verwertbarkeit, mit seiner kritischen Wiederverwendung [Recycling], mit der Möglichkeit, ausgehend von ihm als Informationspotential eine neue Spannung für neue Werke aufzubauen [Aktualisierung], kurz: mit seiner Kritizierbarkeit.“

bewirkt, der darin besteht, dass die Menschen durch die Grunderfahrungsweise des Schockartigen seit dem 1. Weltkrieg nicht mehr von ihren Erfahrungen erzählen können, weil sie keine mehr machen.⁴²³

Beigbeder präferiert die literarische **Gattung Roman**, womöglich auch, weil der Roman die ungereifte Männlichkeit bzw. den Mann ohne Eigenschaften zum Gegenstand hat (siehe oben) und versucht mit Hilfe des Genres Film und Fernsehen, welches gerade von der Zerstörung der Aura des Romans profitiert hat, seine Existenz zu retten. Wir haben oben bereits auf ein womögliches ‚Ende des Romans‘ im Zeitalter der Postliterarizität (Mecke) hingewiesen. Ähnlich wie der Begründer des modernen Romans Don Quichottes, der immer Ritterromane liest, liest der Autor Beigbeder die Romane des 20. Jahrhunderts. Die Massenkunst von Film und Fernsehen, die durch ein spezielles Programm und eine spezielle Programmatik, die sich in diesem ausdrückt, charakterisiert ist, die bewirken, dass jeden Abend Hunderttausende dasselbe Kunstwerk rezipieren, -ein Effekt, den auch Kanones bewirken- ist darüber hinaus dazu angetan, **neue Mythen** zu begründen, eine **Remythisierung von Kunst** vorzunehmen, wobei die programmatische und kanonisierende Auswahl zu einer solchen beiträgt (siehe oben das Kapitel über den Mythos bei Houellebecq). Auf Romane im Fernsehen hinzuweisen, bedeutet auf den **Gegensatz Massenkunst – auratisches Kunstwerk** aufmerksam zu machen.

Wir gehen davon aus, dass *LI* das Machen eines Buches ist, das alle anderen (in diesem Fall die der auserwählten 50 besten Bücher des Jahrhunderts) erzählt bzw. erzählen will. In Hinblick auf eine solche **paradoxe Gestalt des Buches** hat bereits Foucault folgende Fragen gestellt: „wenn man ein Buch macht, das alle anderen Bücher erzählt, ist das dann auch ein Buch oder nicht? Muss es sich selbst so erzählen, als sei es ein Buch unter anderen? Und wenn es sich nicht erzählt, was kann es dann sein, wo es doch vorhatte, ein Buch zu sein, und warum umgeht es sich in seiner eigenen Erzählung, wo es doch alle Bücher erzählen soll?“⁴²⁴

Ist *LI* also ein Buch oder nicht? Es ist als ‚essai‘ näher bestimmt worden (siehe oben). Ist es das Eine Buch, das alle anderen resümiert? Wenn es Ein Buch ist, enthält es nicht alle Bücher. Wenn es alle Bücher enthält, ist es nicht Ein Buch.

Dieses Paradox wird durch die Kanonisierung von 50 Büchern eines Jahrhunderts, durch den Zeitbezug zu einem Jahrhundert, das heißt, in Hinblick auf seine epistemologischen Kontinuitäten, aufgehoben. *LI* darf somit als ein **Ritus** angesehen werden, der dem in Vergessenheit zu geraten drohenden **Mythos dieser 50 Bücher** widerfährt, um seine Insuffizienz zu überbrücken. Aus unseren Ricoeurbeiträgen zu Beigbeder (siehe oben) wissen wir, dass die **mythische Zeit ein Stadium vor der Spaltung in eine erlebte und in eine chronologische Zeit** bezeichnet. Die mythische Zeit fließt ein in die **Kalendarische Zeit**, welche auch **das Kollektive Gedächtnis** darstellt. Durch den Ritus von einem Mythos vermag der Mensch an einer Zeit teilzunehmen, die seine individuelle Zeitlichkeit durch ihre Ausdehnung bzw. Reichweite, Heidegger würde sagen, von ihrer Gespanntheit her (siehe oben das Heideggerkapitel) übersteigt.

„Die Romantik hat den Roman als Repräsentation der absoluten Generation und Autogeneration bestimmt“ lesen wir bei Schreiber.⁴²⁵ Demgemäß erkennen wir *LI* als das Buch der Bücher des Neoromantikers Beigbeder, das nicht nur durch Kritik das Subjekt der Aussage auf das Subjekt des Aussagevorganges rückkoppelt, sondern auch den **Kanon für eine Neue Generation** bestimmt. Bereits oben haben wir auf den eminent wichtigen und von Ricoeur für die Zeitlichkeit der Erzählung hervorgehobenen Begriff der Generationenfolge für

⁴²³ Benjamin, Walter: *Der Tod des Erzählers*, in: *Illuminationen*, Frankfurt am Main.

⁴²⁴ Foucault, Michel: *Das unendliche Sprechen*, in: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt/M. 1979, Seite 103. Wir weisen darauf hin, dass wir die Anregung zu diesem Zitat aus Schreiber, a.a.O., S. 78f. haben.

⁴²⁵ Schreiber: a.a.O., S. 80.

das Verständnis des Nouveau-nouveau-romans, insbesondere im Fall Beigbeder, hingewiesen. Wir finden hier eine weitere Bestätigung für das Generationsfolgeparadigma bei Beigbeder. Wie wir gesehen haben, findet eine Neue Generation ihr Hauptcharakteristikum darin, dass sie die andere, vorherige ersetzen und deren Plätze einnehmen wird.

Laut Schreiber ist das Christentum die ‚Religion des heiligen Buches‘. Die Schrift ist die Inschrift einer Weltordnung (welche in *LI* ‚die Top 50‘ begründen), sie ist das Beschreiben der göttlichen Generation.⁴²⁶

„Das Eine Buch, die Bibel und heilige Schrift

[*LI* bzw. ‚die Top 50‘ sind eine Remythisierung der ausgewählten Romane]

hat ein Zentrum errichtet, von dem alles sich ableitet

[dies wäre die statistische Erhebung, aufgrund derer ‚die Top 50‘ erstellt worden sind- siehe oben] ...

das sich aber aus nichts herleitet, also transzendent ist

[die Statistik, die über die 50 meist verkauften Romane des 20. Jahrhunderts, die Beigbeder im Fernsehen kommentieren hat sollen und woraus *LI* als Sammlung dieser Beiträge erstellt worden ist, bleibt anonym;].

Eine göttliche Abwesenheit. Die Stimme, die sich verkündet, wird die Zeugung göttlicher Bedeutung sein ... [wir erkennen in eben genannter Auswahl aufgrund einer Statistik diese Stimme, die den Status einer göttlichen Stimme hat] Priester, Verwalter der Schrift tauchen auf, die die Schrift und damit die Geschichte verwalten, indem sie über das Medium Schrift die göttliche Transzendenz mit Bedeutung, Signifikanz versorgen.⁴²⁷

Indem die **Literaturkritik** durch die Zelebrierung eines Ritus um einen begrenzten **Bestand an mythisierten, mythischen Romanen** diesen **Kultstatus** verleiht, steht sie in der Tradition jener ‚Verwalter der Schrift‘, die das Eine Buch, das heißt den Kanon der besten Romane, mit Bedeutung versorgen.

Dabei ist jenes Buch der Bücher, jenes Eine Buch, nicht „das Buch der Erkenntnis, sondern der Verkündigung. Das Subjekt ihrer Aussagen ist nicht das Cogito, sondern der Prophet. Es gibt keine Gemeinschaft der Wissenden, sondern der Folgenden, der Jünger.“⁴²⁸

Als solche sehen wir die Käufer der ‚Top 50‘ an, welche sich durch Beigbeders Fernsehkritiken dazu bewegen ließen, diese zu kaufen in der Absicht sie zu lesen.

Das Absolute Buch:

Aber *LI* trägt nicht nur charakteristische Züge eines Buches der Bücher, sondern auch solche des Absoluten Buches, welches in der Romantik ersteres ersetzen sollte.⁴²⁹ Die Romantiker um Novalis und Friedrich Schlegel haben vorgehabt, aus der Bibel einen **Volksroman** zu machen. Der **Kanon der Top 50** ist in Hinblick auf eine statistische Erhebung zusammengestellt worden, die die Stimme des Volkes repräsentiert. Die Romantiker haben die **Bibel als einen sterbenden Text** angesehen, dessen **Entropie** aufgehalten werden muss durch **Vermehrung und Fortsetzung**. Beigbeder möchte analog dazu den Tod des Buches verhindern, (siehe *LI*, S. 12).

Der neue Roman der Romantiker soll dem Menschen ein Evangelium zu seiner Bildung und seinem Wissen werden. Es ließe sich mutmaßen –nicht zuletzt in Hinblick auf Beigbeders Dandytum- mutmaßen, dass diese Funktion die noch ungeschriebenen Romane Beigbeders, die seither, dem Jahre 2000, nicht wenig erfolgt sind, siehe die Bibliographie, als eine Art

⁴²⁶ Wir folgen Schreiber, a.a.O, S. 121ff.

⁴²⁷ Schreiber: a.a.O, S. 123.

⁴²⁸ A.a.O, S. 125.

⁴²⁹ Wir folgen bei diesen Ausführungen Schreiber, a.a.O, S. 129 -141.

Neues Testament, welches dem Alten Testament der ‚Top 50‘ folgen sollte, spielen sollten und sei es nur als Vermarktungsstrategie.

Entscheidend ist bei den Romantikern die **immanente Produktion des neuen Volksromanes** selbst. Beigbeder braucht den Kanon der ‚Top 50‘ nicht als eine Heilige Schrift zu deklarieren, sie ist bereits eine, wenn ein Fernsehkanal wie Paris Première ein solches Projekt verwirklicht. Mächtige Konzerne bzw. Medienmonopole treten somit an die **Stelle mythischer Gewalten** und dienen als Religionsersatz. Die Namen der an solchen Geschichten Beteiligten bekommen dabei magische Wirkung.

Bei den Romantikern delegiert die Schrift die Stimme als Organ des Buchkörpers. Beigbeders Stimme im Fernsehen wird zur **Stimme der ‚Top 50‘ und des sterbenden Buches**. Soll das absolute Buch der Romantiker nicht mehr wie die Bibel der Kirche, sondern der Universität unterstellt sein, so will Beigbeder das Buch nur noch dem Kritiker und Leser unterstellt wissen.

Wird das Absolute Buch der Romantik zu einer **Schrift der Wissenden**, so dürfen sich analog die Leser der ‚Top 50‘ als **zugehörig zu einer Diskursgemeinschaft** fühlen. Man wird einst zu denjenigen gehören, die die Besprechung der ‚Top 50‘ im Fernsehen gesehen bzw. diese Tele-Vision mitbekommen und versucht hat diesen Kanon mehr oder weniger zu rezipieren.

Sollte das Absolute Buch in der Romantik wie eine universitäre Vorlesung sein, so kommt es analog hierzu zu einer Vor-Lesung Beigbeders seiner Kritiken der ‚Top 50‘ im Fernsehen. Ziel ist dabei nicht mehr eine Anhäufung von Wissen, -dieses hat man an die digitalen Archivierungstechniken und die Expertisen delegiert-, sondern Unterhaltung, welche die Aufgabe hat, **den unüberbrückbaren Mangel der Wissenschaften** hinwegzuträsten und deren **uneinlösbare Utopie durch die magischen Kanäle zeitweilig vergessen zu lassen**. War früher Religion Opium fürs Volk, sind es nun die Medien, was die Rede einer Ersatzreligion (siehe oben) bestätigt. Die **Dialektik der Aufklärung** (das romantische Buch) wird zum **Mythos der Aufklärung** (die ‚Top 50‘ überbrücken die uneinlösbare Utopie der Wissenschaften, was erst durch die Paradoxien der Moderne möglich wird) und wird so zu dem, was sie einst bekämpfte.

„... der Verlust des Absoluten ist der Gewinn der absoluten Poesie“⁴³⁰. Dieser Satz erhält in Hinblick auf *LI* seine Bedeutung infolge des ‚Todes des Buches‘ (Verlust des Absoluten bzw. der Möglichkeit des Absoluten), welches die Etablierung der ‚Top 50‘ (der Gewinn der Absoluten Poesie) notwendig macht.

Wird in der Romantik der Roman „Poesie der Offenbarung“⁴³¹, so wäre in Hinblick auf Beigbeders *LI* analog zu fragen, inwieweit die ‚Top 50‘ das Zeug haben/hatten, dem Leser bzw. dem TV-Zuschauer eine Offenbarung zu sein? Worüber? Über den **Zeitgeist**, der sie auserwählt hat? Demgemäß wäre die **Aufgabe des Dichters des 21. Jahrhunderts, zum Verkünder der Wahrheiten des Zeitgeistes** im Fernsehen zu werden. Dies weist auf die intermediale Komponente hin, der gemäß es der Literatur in Zusammenarbeit mit dem Fernsehen gelingt, in unserem Falle die 50 vom Volke auserwählten Romane des 20. Jahrhunderts zur ‚Poesie der Offenbarung‘, wie das bereits der Frühromantik vorschwebte, werden zu lassen. Von daher dürfte es gerechtfertigt sein zu sagen, dass Beigbeders Diskurs an dem der Frühromantik, das heißt weniger an dem der Schwarzen Romantik eines Baudelaire, von dem zwar Houellebecq ein Fan ist, nicht aber Beigbeder, partizipiert. Dass diese Art von Romantik auch eine egoistische Komponente hat, dürfte man sich mit damit erklären, dass die Nutzung derartiger Konzepte nicht am wenigsten die Verkäuflichkeit der Bücher Beigbeders erhöht.

⁴³⁰ A.a.O., S. 135.

⁴³¹ A.a.O., S. 141.

Haben wir es bei *LI* und den ‚Top 50‘ vordergründig mit einer Art **Erinnerungspolitik wider den Tod des Buches und zugunsten des Kollektiven Gedächtnisses des Romans aus dem 20. Jahrhunderts** zu tun, möchten wir uns kurz eine ganz eigentümliche Definition von Erinnerung anschauen, die uns das Gegenteil beweist, nämlich, dass die Lektüre von Texten den Erinnerungsprozess eher hemmt als befördert.

„Der Sündenfall ist der Entzug der Lektüre, und der Entzug der Lektüre der absoluten Schrift ist die Geburt der Erinnerung als unmögliche Wiederholung eines Geschriebenen, die Wiederholung eines Geschriebenen, das nicht wiederholbar ist, das ewig werdende Buch der Romantik.“⁴³²

Das heißt, **die Erinnerung erzwingt das ewig werdende Buch der Romantik**, weil sie die **Wiederholung eines Geschriebenen ist, das nicht wiederholbar ist**. Erinnerung resultiert aus dem Verlust eines Geschriebenen. Sie wird notwendig, wenn man etwas nicht mehr nachlesen kann. **Der Text verhindert Erinnerung, weil man ihn in vollkommener Weise wiederholen kann.**

In der Logik dieses Verständnisses von Erinnerung, ließen sich folgende Spekulationen anschließen, die versöhnende Rolle Beigbeders in dem Generationenkonflikt der französischen Literatur seit 1983 veranschaulichen.

Erinnerung ist also ein werdendes Buch. Der Romanschriftsteller Beigbeder betrachtet sein Buch *LI* „als ein Schuldanerkennntnis [= der Sündenfall]“ (14). Er ist „zum „Bestsellerautor geworden“. Das heißt, er hat das werdende Buch (der Romantik) verfasst. Dies ist dadurch geschehen, dass eine **Notwendigkeit zu einem solchen Buche** bzw. zu seinen Büchern bestand.

Diese hat sich nur dadurch ergeben können, dass er ein Geschriebenes wiederholen hat müssen, das nicht wiederholbar gewesen ist. Es ist nicht wiederholbar gewesen, weil eine Art Sündenfall stattgefunden hat. Dieser Sündenfall hat nur **in dem Entzug einer Lektüre** bestehen können und zwar dem der Absoluten Schrift.

Dies hat dazu geführt, dass sich Beigbeder an diese hat erinnern und so die Romane hat kreieren müssen, die ihn zum Bestsellerautor gemacht haben. Übrigens sagt Beigbeder selber, dass er „aufgrund eines Missverständnis zum „Bestsellerautor“ geworden ist“, das er aber nicht näher bezeichnet.

Er möchte sich deshalb „als Erstes revanchieren“ (15). Dies tut er, indem er ‚die Top 50‘ als Kritiker kommentiert und so dazu beiträgt, jenen ‚Sündenfall‘ wettzumachen. Dies geschieht dadurch, dass er durch ‚die Top 50‘ die verloren gegangene, durch sein Missverständnis abhanden gekommene Absolute Schrift wieder herstellen möchte.

Eine Art Entmachtung eines Urvaters scheint durch den Anführer einer Urhorde, hier Beigbeder durch sein Werden zum Bestsellerautor, geschehen zu sein.

Die Beschwichtigung, die jedem Geist eines solchen verdrängten Urvaters zuteil werden muss, scheint im Falle Beigbeders darin zu bestehen, dass er als Beerbter der toten Dichter des 20. Jahrhunderts ihnen seine Referenz erweist.

Die Rekurrerung auf ‚die Top 50‘ wäre demgemäß keine Erinnerung, sondern der Versuch den Erinnerungsprozess, der dadurch in Gang gekommen ist, dass es nicht zur Lektüre einer Absoluten Schrift mehr kommen und so ihr Geschriebenes nicht wiederholt werden konnte, dadurch zu stoppen, dass man die Absolute Schrift [die besten 50 Romane des 20. Jahrhunderts] wiederherstellt.

Dadurch ließe sich durch ihre Lektüre wiederholen, was man ohne sie erinnern müsste.

⁴³² A.a.O., S. 134.

„Die Top 50“ wären also auch ein In-Erinnerung-Rufen von einer Lektüre, um sich nicht dergestalt erinnern zu müssen, dass man die Wiederholung eines Geschriebenen versucht, das nicht wiederholbar ist und so zum ewig werdenden Buch der Romantik gehören würde. Hinter all dem ist unschwer die Hegemonie einer Generationenproblematik zu erkennen und wir erinnern uns an Ricoeurs Ausführungen zur Generationenfolge, dass jede Rede von einer neuen Generation die Ersetzung einer anderen und die Okkupation von deren Plätzen impliziert. Trotzdem es im Nouveau roman schon posthuman zugehen soll, scheint eine gewisse menschlich-allzumenschliche Archaik nicht zu vermeiden zu sein. In diesem Zusammenhang erinnern wir uns auch an den Satz: „Die Romantik hat den Roman als Repräsentation der absoluten Generation und Autogenertion bestimmt.“⁴³³ Die Bedeutung des Beigbederschen Romans dürfte sich nicht am Wenigsten durch die eben dargelegte Nutzbarmachung Frühromantischer Konzepte in dieser Funktion erschöpfen. Die Bedeutung der Frühromantik für Houellebecq hatten wir oben bereits im romantischen Reflexionsroman und seiner Ausprägung eines absoluten Subjektes erkannt.

4.3.6. DER ROMAN ALS SCHRIFT SEINES VERSCHWINDENS- Roman und Märchen

Eben haben wir Beigbeder im Fernsehen erlebt. Nachdem er zum Bestsellerautoren geworden ist, fragt das Fernsehen nach ihm und er darf „die Top 50“ in *Paris Première* kommentieren. Ein französischer Traum wird wahr und weil wir ihn nicht eindeutig vom amerikanischen abgrenzen können, sagen wir ein kapitalistischer Traum wird wahr. Werden aber solche wahr, so befinden wir uns im **Märchen**. Bereits oben im Zusammenhang mit Beigbeders vorletztem Roman *Au secours pardon* (2007) haben wir erlebt, dass sich Beigbeders Held Octave Parengo als Talentscout wie in einem Traum, will sagen in einem Märchen befindet. **Das Märchen erfüllt aber innerhalb des romantischen Romans eine besondere Funktion.** Es macht aus dem Roman die Schrift seines Verschwindens. Bereits oben in Zusammenhang mit *LI* haben wir erlebt, wie der Kritiker Beigbeder fürchtet, dass **die Endzeit des Buches** gekommen sei. Wir vermuten, dass er womöglich mit seinen romantischen Romanen zu dieser Endzeit selber beiträgt bzw. den **Zusammenhang von unendlichem Romanschreiben und Roman als Schrift seines Verschwindens** erkundet.

Dies wollen wir folgendermaßen unter Beweis zu stellen versuchen⁴³⁴:

„Wenn hinsichtlich des Märchens Gott das absolut Unbestimmbare, Gestaltlose und in keiner Weise Fassbare ist, dann ist das Märchen die Technik, die Simulacren und Zeichen der Anwesenheit eines Unfassbaren simuliert ...

Wenn das Märchen das sucht, was überall und nirgends ist, und im Traum aufzeichnet, dann ist es Erinnerung und Notwendigkeit [das, was überall ist und war], Zukunft und Zufall [das, was nirgends ist und erst sein wird].

Die Gegenwart liegt dazwischen [eine sehr schöne Definition von Gegenwart und Vergangenheit und Zukunft in ihrem Zusammenhang, die für Zeitkulturen sehr wichtig sein dürfte] als Zeitintervall.

Das Märchen als poetische Technik muß Phantome einer Abwesenheit, eines Seins-Schein erzeugen, der in der Redeordnung keinen Platz findet, sich beständig verschiebt [überall und nirgends ist], indem er die Gegenwart als Zäsur, als Zeitschnitt erzeugt zwischen der Spur, die er hinterlassen hat, und der zukünftigen Spur, die er hinterlassen wird.

[Diese Definition hat Ähnlichkeit mit der zeitlichen Konzeption eines Äon im Gegensatz der des Chronos. Siehe Deleuze: *Logik des Sinns*.]

⁴³³ Schreiber: a.a.O., S. 80.

⁴³⁴ Wir folgen wieder Schreiber: a.a.O., S. 166ff: Kapitel III.4. *Diskurs der Offenbarung*.

In dieser Lücke und diesem Intervall wohnt die romantische Sehnsucht, das Begehren der Poesie, das Begehren der Begegnung mit dem absoluten Anderen, die Begegnung mit Phantomen, die seine Nichtexistenz ersetzen als ökonomische Surrogate einer Rede, in der die Sprache ihren eigenen Mangel austreichen soll, die das Unmögliche möglich werden lässt ...

Das Märchen macht das Unmögliche möglich [Beigbeder wird Bestsellerautor] und der Roman das Mögliche wirklich.

Im Roman erscheint das Märchen, damit der Roman Märchen wird (Beispiel: der „Heinrich von Ofterdingen“ ...). [Sind Beigbeders Romane Märchen?] ...

In der Romantik übernimmt das Märchen die Funktion, in die unbegrenzte Kapazität der Möglichkeiten des Romans auch das Unmögliche (als Mögliches) einzutragen ...“

„Die Gleichung zwischen Märchen und Roman ist die Absurdität selbst: das Unmögliche ist möglich.

Der Roman hört auf der unmögliche Text der Möglichkeiten zu sein

[Roman ist die Schrift der unmöglichen Konstruktion als unendliche Konstruktion der Möglichkeiten; die absolute Konstruktion macht nichts mehr möglich, die Unmöglichkeit der Konstruktion lässt alles möglich werden],

und wird über das Märchen der mögliche Text des Unmöglichen, Prophetie und Offenbarung.

Wenn der Roman die Unmöglichkeit des philosophischen Textes als absolutes System schreibt, und deshalb „système impur“

[unreines System, Konglomerat von Gattungen, hybride Gattung]

ist, Akkumulation der Möglichkeiten, simuliert das Märchen die Möglichkeit der Unmöglichkeit selbst, das Ende aller Schrift als Offenbarung des Anfangs, des absoluten Grundes.

Durch das Märchen, das er werden soll (Romanpoesie der Offenbarung) wird der Roman die paradoxe Schrift, die das Ende der Schrift schreibt ... Der Roman ist die Schrift seines Verschwindens.“⁴³⁵

Dies scheint uns die Frage bei Beigbeder zu sein: wie noch –romantische- Romane schreiben, ohne dabei zum ‚romantischen Egoisten‘ werden zu müssen? Und wenn man zu dem wird, wie verhindern, dass man keine Romane mehr schreibt, weil sie zum Märchen werden? „Offenbarung ist, wenn die unendliche Schrift des Wissens, der Information, aufhört nicht mehr aufzuhören, wenn das Ende, die Tilgung der Schrift geschrieben werden kann ... Weil aber die Schreibung des Aufhörens und Löschens aller Schrift nichts anderes als das Unmögliche noch einmal ist, bleibt alles wie es war. Jeder Roman, der die Offenbarung als Ende der Schrift schreibt, wiederholt die Unmöglichkeit der Offenbarung: Das Unmögliche lässt sich durch das Unmögliche nicht beseitigen. Die Unmöglichkeit der Offenbarung ist die Offenbarung der Unmöglichkeit. Das hat man an der Romantik und die Romantiker an sich selbst gehasst. Aus den Dichter-Priestern wurden Nachtwächter.“⁴³⁶

Romantik versucht **Surrogate einer Rede**, in der die Sprache ihren eigenen **Mangel** austreichen soll. Eben mit solchem haben wir es bei Beigbeder zu tun. Er bietet uns durch seine **Ästhetisierung der Kunst** (L’art pour l’art, Werbungstext, Zitat der Klassiker der Moderne) solche Surrogate an, durch die die Sprache ihren eigenen Mangel austreichen soll. Dies ist nicht möglich, weil die Sprache diesen Mangel zur Voraussetzung hat. Beigbeders Projekt ist deshalb **paradoxal** zu nennen, weil es eine Lücke, die **Lücke des Begehrens**, schließen will, die letztlich nicht zu schließen ist. Darin besteht auch seine **Sisyphosarbeit**. Wir berühren hier das Problem des Begehrens, das fundamental für die Philosophie des Psychoanalytikers Lacan ist. Bevor man sich dem zuwendet, möchten wir feststellen, dass den

⁴³⁵ Schreiber, a.a.O, S. 166ff.

⁴³⁶ A.a.O, s. 166ff.

Mangel des Begehrens zu beheben ein **unendliches Unternehmen** ist, und so Beigbeders Schreiben unendlich sein muss.

Laut Lacan⁴³⁷ geht es in der tragischen sowohl als auch in der komischen Dimension des Verhältnisses „des Handelns zum Begehren um das Scheitern eines Zusammengehens beider“⁴³⁸. Beigbeders Schreiben als Handeln [„er hat geredet, ich habe gehandelt“ aus den *Memoiren eines Sohnes aus schlechtem Hause*], um den Mangel des Begehrens aufzuheben, dürfte also nicht aufgehen.

Gleichzeitig schafft ja **das romaneske Schreiben als Ansammlung von Signifikanten** erst die **Spannung des Begehrens** bzw. den der Sprache innewohnenden Mangel und inwieweit es möglich ist, dass sie diesen aufzuheben vermöchte, ist fraglich.

„Weil das Subjekt sich situiert und konstituiert im Verhältnis zum Signifikanten, entsteht in ihm dieser Bruch, diese Teilung, diese Ambivalenz, auf deren Ebene die Spannung des Begehrens ihren Platz hat.“⁴³⁹

Wir sehen diese Spannung des Begehrens bei Beigbeder am Werk. Weil aber seine offenkundige **Merkantilisierung der Kunst** sich auch dem „Dienst an den Gütern widmet, von dem Lacan sagt:

„Ein Teil der Welt hat sich entschieden am Dienst an den Gütern orientiert und alles verworfen, was das Verhältnis des Menschen zum Begehren betrifft – man nennt das die postrevolutionäre Perspektive [einer solchen brüsten sich die neuen französischen Wilden ja auch, was sie als postutopistischen Zustand etikettieren]. Das einzige, was man da sagen kann, ist, dass es nicht so aussieht, als würde man sich Rechenschaft davon geben, dass man, wenn man die Dinge so formuliert, nur die ewige Tradition der Macht perpetuiert ...“⁴⁴⁰.

Gemeint ist, dass durch eine Ökonomisierung der Schönen Literatur, wie sie inzwischen als Marketingstrategie in Frankreich praktiziert wird als „une tendance dans la littérature française“ (siehe oben das Kapitel: Der Fall Houellebecq von Mecke), die als Dienst an den Gütern das Verhältnis des Menschen zum Begehren und zu seiner Entwicklung etwa im Bildungsroman, verwerfen will, lediglich die ewige Tradition der Macht perpetuiert wird.

Das ist womöglich das, was Beigbeder mit den Worten feiert: die „utopie communiste ... s’est arrêté en 1989“ und die „utopie capitaliste ... s’est arrêté en 2001.“⁴⁴¹ Man hat es bei Beigbeder also mit einer postutopistischen, das heißt postrevolutionären Perspektive zu tun. Dies dürfte nahelegen, dass Beigbeder keine klassischen Bildungs- und Entwicklungsromane schreibt, weil ihm das Verhältnis des Menschen zum Begehren egal ist, so dass ihm nur die Romankonzepte der Romantik bleiben, in denen es zu einer Problematisierung des Verhältnisses Roman und Märchen und zum Roman als Schrift seines eigenen Verschwindens kommt.

Eine andere Lesart der Zeilen Lacans wäre es, die Dinge nicht durch ein Entweder-Oder zu bestimmen und in Beigbeders Romanschaffen doch den Versuch zu erkennen, das Begehren des Menschen über die Kunst ins Spiel zu bringen, aber durch eine Verquickung von revolutionärer Infragestellung des Begehrens und Dienst an den Gütern.

Beigbeder scheint dem Rechnung tragen zu wollen, indem er die Revolution von oben aus den Himmeln der Dichtung mit Hilfe des Marketings anstrebt, wie wir das in *Neununddreissig* gesehen haben.

⁴³⁷ Lacan: *Die Ethik der Psychoanalyse*, a.a.O., S. 374

⁴³⁸ A.a.O.

⁴³⁹ A.a.O., S. 378.

⁴⁴⁰ A.a.O., S. 379f.

⁴⁴¹ Beigbeder: *Memo* S. 202.

Weil Beigbeder in seinen Büchern eher dazu neigt, einen Dienst an den Gütern zu betreiben anstatt das Verhältnis des Menschen zum Begehren zu thematisieren, muss er statt eines klassischen Romankonzeptes ein romantisches wählen, wodurch seine Romane Beziehung zum Märchen bekommen. Der Roman wird über das Märchen der mögliche Text des Unmöglichen, Prophetie und Offenbarung.

Der Roman schreibt die Unmöglichkeit des philosophischen Textes als absolutes System, und ist deshalb „système impur“⁴⁴² [unreines System, Konglomerat von Gattungen, hybride Gattung] und Akkumulation der Möglichkeiten. Es simuliert das Märchen die Möglichkeit der Unmöglichkeit selbst, das Ende aller Schrift als Offenbarung des Anfangs, des absoluten Grundes.⁴⁴³

C. SCHLUSS

ZUR KRITIK DER SEXUELLEN ÖKONOMIE

Wir folgen den Ausführungen von Jenny Martin.⁴⁴⁴ Es geht um den **Traum vom Glück und sein Scheitern**. Das Glück in der Aufklärung zeigt eine Distanz zur **Heilslehre**, welche das 100%ige Glück dem **Jenseits** vorbehält. Das Diesseits ist nur eine **Stätte der Prüfung** und höchstensfalls des unvollkommenen Glücks. In der Aufklärung ist man der Überzeugung, dass Glück nicht mehr in Gottes Hand liegt. Es entsteht eine **Leere**, die ähnlich derjenigen ist, die **der ‚Tod Gottes‘** bzw. das **Ende der christlichen Heilslehre** nach sich zieht und zu dem Phänomen der Moderne, die ihre eigene Vorzukunft sein muss -wir erinnern uns an diese Aporie der Moderne, die die Postmoderne begründet, siehe oben-, führt, wie sie Lyotard beschreibt. Diese Leere wird mit **Traktaten** vom Glück gefüllt. Diese Traktate entstehen Mitte des 18. Jahrhunderts und begründen die „l'idée du bonheur“.

Diese besteht darin, dass jeder die **Verantwortung** selbst hat, Herr über das Glück zu werden. Was später Foucault ‚die Sorge um sich‘ nennen wird, steht in diesem Zusammenhang, wobei die für die Glücksbestimmung notwendigen **‚Geständnisse des Fleisches‘** in ihrer Beziehung zu Wahrheit und Macht problematisiert werden. Denn die Ohrenbeichte wird durch den **Geständniszwang** beim Psychoanalytiker oder ähnlichen Institutionen abgelöst. Es passiert eine radikale **Privatisierung, Individualisierung und Entkollektivierung des Glücks**. Die Entstehung des **Weltmarktes** kündigt sich an. In den Traktaten des 18. Jahrhunderts handelt es sich darum, das Glück **bestimmbar** zu machen, ihm ein **Regelwerk** zugrunde zu legen.

Es kommt zu einer Anleitung, Erzeugung, **Produktion des Glücks**, welches nunmehr als ein **technisches Problem** gesehen wird. Die Vorstellungen und Ideale hinsichtlich des Glückes widersprechen sich oft in sich selber in jenen Traktaten. Es erfolgt aber eine intensive Beschäftigung mit dem Thema Glück in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Wir ergänzen, dass **Glück nicht gleichbedeutend mit Lust und Genießen** ist, einer Tücke des Objekts, der die Houellebecqschen Helden zum Opfer fallen, suchen sie doch das Glück im Genuss.

⁴⁴² Schreiber, a.a.O., S. 167f.

⁴⁴³ In Anmerkung 205 zu *Au secours pardon* lesen wir: Das Traumhafte der Jobs der Helden von Beigbeder, die zu den Oberen Zehntausend gehören bzw. so dargestellt werden, möchten wir in Zusammenhang mit dem Märchenhaften in der Romantik bringen. Durch das Märchen im Roman, die Romanpoesie der Offenbarung, „wird der Roman die paradoxe Schrift, die das Ende der Schrift schreibt.“ (Schreiber: a.a.O., S. 167f) Der Roman, das Mögliche als wirklich, und das Märchen, das Unmögliche als wirklich darstellend, sind eigentlich Gegensätze.

⁴⁴⁴ Martin, Jenny: *Haben Sie keine Angst vor dem Glück es existiert nicht*, Bonn 2008, S. 7 – 35 und S. 66 – 80. Die Zahlen in runden Klammern bezeichnen die Seitenzahlen aus Martin.

In den verschiedensten Romanen werden Möglichkeiten und Widrigkeiten des Glückes veranschaulicht, in Form utopischer und exotischer Romane. Dass das Genre Roman vermag das Mögliche als wirklich darzustellen, dürfte diesem Unterfangen entgegenkommen. Die **Utopie tritt an die Stelle der Heilsgeschichte**.

Wir befürworten diese These einer Ersetzung der Heilsgeschichte durch die Utopie, wobei die aufgeschobene Bestimmung, der zukünftige und versprechende Charakter **chiliastische Züge** und solche einer Endzeit trägt. Womöglich deshalb der weit, verbreitete Chiliasmus in der Moderne. Das wichtigste Beispiel hierzu ist Louis-Sebastien Merciers Roman: *Das Jahr 2440*, welcher 1768 erscheint. Zu jener Zeit versucht man sich des Glücks zu bemächtigen. Die damaligen Vorstellungen haben zu unserem **Glückskonzept** beigetragen. Jene Theorien des 18. Jahrhunderts sind die **Grundlage des Selbstverständnisses, mit dem der Mensch fortan nach seinem individuellen Glück strebt**. 1787 wird das Streben nach dem eigenen Glück zu einem absoluten **Menschenrecht**.

Houellebecq und Beigbender vermitteln nicht mehr den Optimismus, dass Glück für jedermann zugänglich sein könne, wisse man nur nach welchen Prinzipien man vorgehen müsse. Es ist also eine **Verflüchtigung der Perspektive der Aufklärung** eingetreten durch die **Zweifel an der Herstellbarkeit des menschlichen Glückszustandes**. Das Ende der Utopien, das wir als Hauptmerkmal der Moderne der Jahrhundert-/Jahrtausendwende kennen, ist eingetreten, was Auswirkungen auf das **Fortschrittsparadigma** der Moderne hat. In unserer heutigen Gesellschaft scheitern deren Mitglieder auf der Suche nach einem glücklichen Leben. Keiner kann mehr seines eigenen Glückes Schmied sein. (12) Keiner fühlt sich mehr glücklich. Im 20. Jahrhundert ist das Glück mehr denn je in greifbarer Nähe, wird aber doch nicht erlangt. Die **Glückssuche des Glücksritters**, wie ihn das Zeitalter der Troubadoure hervorgebracht hat, wird in unseren Tagen zur **Tantalosqual**, aus ihr folgen **Wahnsinn und Selbstmord**.

Inwiefern liegt das Scheitern der Glückssuche im Wandel der Werte und Konzepte begründet? Aus dieser Frage folgt die nach der **Unabwendbarkeit der Glückskatastrophe**. *Elementarteilchens* (1998) von Houellebecq ist von der Zeitschrift ‚Literaturen‘ im November 2000 als „Dernière histoire du monde réel depuis 30 ans“ (die letzte reelle literarische Darstellung von Welt seit 30 Jahren) und als «porno-misère» bezeichnet worden. (17) Den **Realismus** Houellebecqs lobt auch Rita Schober, indem sie ihn als neuen Zola ausruft, der den realistischen Roman nach über 100 Jahren nach Frankreich zurückkehren lässt. Besagter Roman hat zu einer **Verstörung der Leserschaft** und der literarischen Presse geführt.

In dem Buch *Plattform*⁴⁴⁵ gibt Houellebecq Äußerungen zum Islam, **Sextourismus**, Konsum, Terrorismus, Scheitern von 68, seiner Ideale und Ideen, und zur Sexualität. Wir möchten anfügen, dass er das in allen seinen Büchern tut. Dies sind Reizthemen von Houellebecq, die ihn den **Zeitgeist** diagnostizieren lassen. (AM ⁴⁴⁶) Es kommt zu einer **Verwischung der Grenzen zwischen Autor und Figuren seitens der Kritiker**, was bislang als eine Todsünde seitens eines Literaturwissenschaftlers gegolten hat, durch die Konzepte des neuesten Romanes als Autofiktion und Autobiographie (Genette) mittlerweile aber nicht mehr so verwerflich ist.

Houellebecq zeigt sich misogyn bzw. **frauenfeindlich**, was zu seiner **Skandalträchtigkeit** beigetragen hat. Es ließe sich eine Verbindung zu dem frauenfeindlichen Werk des Fin de siècle-Autoren Otto Weininger mit Titel *Geschlecht und Charakter* formulieren, die die These von ‚Moderne(n) der Jahrhundertwenden‘, wie sie von Borso (siehe oben) aufgezeigt worden ist, bestätigt. Für Freud haben **Frauen- und Fremdenfeindlichkeit** ähnliche Grundlagen.

⁴⁴⁵ Houellebecq, Michel: *Plattform*, Köln 2002 (erschienen 2001).

⁴⁴⁶ Steinfeld, Thomas: *Das Phänomen Houellebecq*, Köln 2001.

Für die Analyse der Glücksproblematik wendet sich Martin im Hinblick auf Beigbeder dessen *Neununddreissig* und *Windows on the World* zu. (18) Die Werte der Gesellschaft sind in den 1960ern ins Wanken geraten und ersatzlos verschwunden. Bereits Nietzsche (1844 – 1900) kennt dieses Kulturphänomen als **Nihilismus**. Die Folgen dieses Wandels stellen Beigbeder und Houellebecq am **Scheitern ihrer Protagonisten** dar. Insgesamt ist die Darstellung des Niedergangs des Humanum auffällig, zu welcher Einsicht auch Schober kommt.⁴⁴⁷ Die **Sexualität wird zu dem Symbol und der Ursache des Scheiterns bei der Glückssuche**. Einerseits soll durch die ewige Wiederkehr des Themas Sex **Provokation** betrieben werden, andererseits wird die **Übersättigung** zum Zweck der Darstellung Sex. Der Baudelairsche **Ennui** wird dadurch erzeugt, er ist das **Gegenteil vom Schock**, der die Aura und somit den Kultwert eines Kunstwerks, der auf seiner Einmaligkeit beruht, zugunsten des reproduzierbaren Ausstellungswertes zerstört.

Houellebecqs und Beigbeders Helden erfahren durch ihre notorische **Querulanz** bei der Glückssuche eine unter den kulturellen Verdrängungsgewalten eher unübliche **Sexualisierung**. Diese Sexualisierung überschwemmt sie mit Reizen, es tritt **Schockerfahrung durch Reizüberflutung** ein. Die traumatisierende Schockerfahrung führt zum **Wiederholungszwang**, durch den der **unbewusste Konflikt** gelöst werden soll. Dies ist nur möglich, wenn die **im Schock verdrängten Reize und Bilder** wiederholt, erinnert und durchgearbeitet werden. Ihre Helden gehören einer **Generation des Umbruchs in den 1960zigern** an. Es sei eine Utopie gewesen, die **Freiheit des Verlangens** zu fordern, die Ablehnung der alten Gesellschaftsordnung und ihrer Moral zu betreiben und den **Abschied von den Verboten** zu feiern. Wenn die **Lust ohne Grenzen** zum Gesetz wird, ergibt sich der Zwiespalt, unter dem diese Figuren leiden.

Weil es **keine Tabugrenzen** mehr gibt, die man durch den Akt einer Bataille'schen Transgression, die die Sexualunterdrückung, zähflüssig wie nie zuvor, in einem dem **Kampf um Anerkennung**, der in der Versklavung des einen durch den anderen endet und so Herrschaft und Knechtschaft begründet, ähnlichem Akt der Verausgabung überwindet, hinter sich lassen kann, gilt es das **Tabu der Unbegrenztheit des befreiten Sexus** neokonservativ zu hinterfragen.

Marc Maronnier ist deshalb ein **Sohn aus schlechtem Hause**, weil seine Herkunft unbegrenzten **Genuss** erlaubt und in weiterer Konsequenz fordert. An der Sexualität zeigt sich die **Wirklichkeit dystopischer Gesellschaft**. Dies meint, dass die Sexualität als **Dispositiv** beschworen werden muss, um die in der Simulation der Medien mit ihren fraktalisierten Objekten **verloren gegangene Wirklichkeit** noch habhaft zu werden bzw. verorten zu können. Gemeint ist, dass in einer durchrationalisierten Gesellschaft Randgruppen und Minderheiten die Funktion bekommen als Dispositive der Macht zu dienen, an denen sich Veränderungsprozesse erkennen lassen. Die Wirklichkeit der dystopischen Gesellschaft findet nirgendwo mehr ihren Ort als in der Sexualität oder im Wahnsinn oder in der Delinquenz.

Das außergewöhnliche **Interesse an Theorien des Glücks und die Darstellung der Sexualität** nehmen bei Houellebecq und Beigbeder Schlüsselpositionen ein. Seit für Sigmund Freud der **Charakter des Menschen untrennbar mit seiner Sexualität verbunden** ist, wo Es war, Ich werden soll, das ohne Erkenntnis seiner Sexualität nicht **Herr im eigenen Hause** werden kann, ist die **Frage nach dem Glück mit der nach der Sexualität verbunden**. Houellebecq und Beigbeder tragen der Entdeckung des Unbewussten durch Freud und somit dem modernen Cogito, wie es Foucault beschreibt (siehe oben) Rechnung. Die Frage nach der Sexualität bei beiden Autoren bleibt nicht Selbstzweck, sondern es wird nach dem **Stellenwert der sexuellen Freiheit** gefragt.

⁴⁴⁷ Schober, Rita: *Weltsicht*, in: *L'atelier du Roman*, a.a.O., 2000.

Die ‚**Kultur der Klage**‘ meint gewissermaßen, dass es ‚zu viel‘ Freiheit und ‚zu wenig‘ Unterdrückung gibt, doch nicht nur, denn man hält den Utilitariern vor, die mein Wohl mit dem des anderen vertauschen und das größtmögliche Glück für die größtmögliche Zahl fordern, dass sich das an meinen egoistischen Forderungen stößt.

Da das Individuum an erster Stelle steht, fällt es aus den familiären, nationalen, überindividuellen Rahmen heraus. **Haltlosigkeit und Atomisierung** sind die Folge. Der Wandel der Konzepte des Faktors Zeit ist geschehen. Der **Zerfall des unsterblichen Kollektivs und dessen Substituierung durch Institutionen** kommt dem gescheiterten **Fortschritts glauben** gleich.

Im Schlusskapitel von *Elementarteilchen* gibt es zwar die **Utopie einer perfekten Menschheit**. Diese ist aber ein **Produkt der Genmanipulation** und nicht einer Leistung der **Sittlichkeit der Sitte**. Das ist richtig. Houellebecq, weil er die Dialektik des Genießens nicht akzeptieren kann, möchte durch Genmanipulation die Aporien und Unvereinbarkeiten der **Jouissance** ganz abschaffen.

Orientierungslosigkeit und die **Unfähigkeit zu glauben** sind weitere Folgen. Das Leben ohne **spirituelle Lenkung** wird zur Angst vor der unverschuldeten Mündigkeit. (19ff)

Auf die Frage „Was ist Aufklärung?“ antwortet Kant, dass sie der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit sei. Aus der **Lücke des Verlustes der Werte** (siehe Lyotard) folgt eine Nihilismusproblematik. Diese Lücke will man durch **Konsum und Hedonismus** schließen, die zu Surrogaten für die in den 1960ern verworfenen Werte geworden sind. Wir möchten hinzufügen, dass jeder Hedonismus selbst eine Lücke beinhaltet, die darin besteht, nicht bekannt zu geben, **worin das Gute, das Glück besteht**.

Wir meinen, dass es sich Martin, ebenso wie ihre Kronzeugen Houellebecq und Beigbender, etwas zu einfach machen. Mit Lacan muss man von dem **Imperativ des Überichs** „**Genieße!**“ ausgehen. Das heißt, dass man als Konsument das Gefühl hat, dass man die angebotenen Waren genießen muss, ob man will oder nicht. Nun können ‚die hässlichen Mädchen‘ bei Houellebecq (Brigitte Bardot und Anick) die mehrheitliche **Standardsexualität** nicht genießen, weil sie eben zu hässlich sind, worunter aber besonders die Beobachter davon (der Ich-Erzähler in *AdK* und Bruno in *El*) leiden. Bruno und Co. leiden mit und befriedigen so ihren **Egoismus** an einem bestimmten **Altruismus**, nämlich dem, dass diese beiden hässlichen Mädchen, man könnte auch den hässlichen Tisserand aus *AdK* dazu zählen, nicht die konventionelle, paternalistische, phallische, unperverse, ödipale, mehrheitlich-konsumierbare Sexualität bzw. die **Konsumware Sexualität** genießen können.⁴⁴⁸ Sie sind gewissermaßen untauglich dem Imperativ des Genieße! Folge zu leisten, was ihnen Hass und Mitleid von ihren Beobachtern einbringt. Deren Böses besteht gewissermaßen in ihrer ‚unmenschlichen‘ **Untauglichkeit für den totalitären Imperativ**. Bruno und Co. belassen es nicht bei etwas Altruismus mit den hässlichen Mädchen oder einem Tisserand, sondern fangen an, diese, dem christlichen Gebot zufolge, wie sich selbst zu lieben und erkennen dann deren Börsartigkeit in einer Abwesenheit von de Sadescher Börsartigkeit, weil ihnen dessen höchstes Gebot ‚unbeschränkter Genuss für alle‘, verschlossen bleibt.

⁴⁴⁸ Wir möchten nur am Rande auf George Ritzers Konzeption einer **McDonaldisierung auch der Sexualität** aufmerksam machen: Ritzer: *Die McDonaldisierung der Gesellschaft* (1993), Frankfurt am Main 1995, S. 26f: „Verschiedene technische Hilfsmittel (zum Beispiel Vibratoren) bieten verbesserte Möglichkeiten, sich allein sexuell zu betätigen, ohne dass man die Schwierigkeiten beim Umgang mit einem menschlichen Partner auf sich nehmen muss.“ Die Thematisierung des Sextourismus in *Plattform* bietet reichliches Anschauungsmaterial zur Bestätigung einer These der ‚Rationalisierung der Freizeit bzw. der Sexualität‘, wie sie von Ritzer auf S. 49f wiedergegeben wird: „Die Freizeit ist schlicht zu einer weiteren Domäne der Rationalisierung geworden und stellt keinen Ausweg mehr dar ... der Fluchtweg aus der Rationalisierung [ist] ebenfalls rationalisiert ...“

Es ist zwar viel von Ausweitung der Kampfzone des Ökonomischen auf das Sexuelle die Rede, aber es wird bei Houellebecq nie gefordert, dass wie bei de Sade ein **Libertin** bzw. ein sein Glück Fordernder sich jede x-beliebige Frau auf der Straße nehmen und vergewaltigen dürfte. Kein Wort davon lassen Houellebecq und Beigbeder davon verlauten. Bezeichnenderweise fordert Sollers Bruno in *El* auf de Sade zu lesen. Mit ihrer Kultur der Klage bestätigen Bruno und Co. aus *El* eigentlich nur, **dass sie sich dem herrschenden Imperativ des Genieße! unterworfen haben**. Daraus resultiert auch der Hass bei Houellebecq auf alle Minderheiten, Islamisten, Frauen usw., die nicht der seinig demokratisch-liberalen Ordnung des Genießens folgen, sondern eine andere Art des Genießens präferieren, indem sie sich selbst kasteien und den Imperativen einer Religion etwa unterordnen. Beigbeder ist da etwas ehrlicher, indem er die Ausweglosigkeit des Genießens in seinem „Dance or die!“ erkennt, was aber als fatalistisches Schicksal erlebt wird.

Wie wir oben im Zusammenhang mit Beigbeders Affinität zur Romantik und ihren Experimenten mit **Roman und Märchen** gesehen haben, geht es nach dem postrevolutionären Ende der Utopien der Moderne den Neuen Romanciers in Frankreich nicht mehr darum, den Menschen im **Verhältnis zu seinem Begehren** darzustellen, sondern nur noch mit der *Écriture* zum **Dienst an den Gütern** beizutragen, womit man aber das Glück verwirft, indem man ‚die ewige Tradition der Macht perpetuiert‘ (Lacan). Zum einen lehnt man die Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Glücks, das heißt mit dem Begehren, in einer die Psychoanalyse ablehnenden Weise ab, zum anderen lamentiert man, dass das Glück nicht existiert und man deshalb den Menschen klonen müsste, damit er perfekt würde. Diese Problematik dürfte dazu beizutragen zu erhellen, warum man im Nouveau nouveau roman vor allem auf Verkäuflichkeit setzt.

Houellebecqs Dienst an den Gütern besteht nun eher darin, **die Verräter des herrschenden Begehrens, die Abtrünnigen des Genießens’ in Selbstmord und Wahnsinn untergehen zu lassen**, und so vor allen interpassiven Schaulustigen bzw. der Mehrheit, die **symbolische Ordnung**, die durch **die Unmöglichkeiten des Genießens** in Gefahr gekommen ist, zu retten, ja regelrecht triumphieren zu lassen. Von daher wäre Houellebecqs **das Glück in einer Kultur der Klage einfordernder Habitus** und der seiner Protagonisten mit ihrem Lamento genau das Gegenteil dessen, was sie eigentlich in ihrem latenten Inhalt bewirken. Denn offensichtlich müssen seine Helden, die die Ordnung der Dinge angezweifelt haben bzw. durch ihre Biologie nicht in sie passen, sterben oder Selbstmord begehen. Man klagt, dass es das Glück nicht gibt, aber die ihr Recht darauf geltend machen, müssen sterben.

Bruno und Co. leiden also nicht daran, dass sie das Glück nicht finden können, sondern daran, dass der Imperativ Jouis! und die Autorität, die sich dahinter verbirgt, das Goldene Kalb, der Herr der Fliegen oder wen man sonst noch für ein solches Begehren verantwortlich machen will, ihnen ihr Glück nicht verschaffen kann, sie getäuscht hat, was sie nicht einsehen wollen. Zum einen unterwerfen sie sich dem Großen Anderen und seinen hedonistischen Imperativen, zum anderen machen sie eine andere Instanz, etwa die **Unvollkommenheit der menschlichen Natur**, die dann durch Klontechnik behoben werden soll, dafür verantwortlich, dass dieser Große Andere sie getäuscht hat.

Houellebecqs Romane sind auch abschreckende Beispiele. Sagt *MeI* nicht: Vorsicht! Genießt ihr nicht, wie ihr genießen sollt, das heißt, wie alle, werden wir euch klonen, dann ist es aus mit eurem Genießen!

Offenbar geht es bei dieser Selbsttäuschung um **eine besondere Struktur des Begehrens, die nicht aufgehoben werden soll**. Dass die hässlichen Mädchen nicht genießen können, ist kein Wunder, weil die Jouissance generell jeden in seiner Identität gefährdet und man laut Lacan auf den Imperativ Jouis! nur mit J’ouis antworten und **das Phantasma durchqueren** kann. Worüber Bruno und Co. klagen ist eher, **dass es kein Verbot mehr gibt, dass man mit Genuss überschreiten könnte**, aber auch, dass sich die hässlichen Mädchen aufgrund ihrer

Hässlichkeit bzw. ihrer historischen Apriori dem Imperativ des Großen Anderen bzw. des herrschenden Wertesystems gar nicht unterwerfen können.

Dies macht ihnen Angst, weil sie deshalb an der Autorität ihrer verinnerlichten Werte Zweifel üben müssten. Die hässlichen Menschen, Brigitte Bardot (man bedenke die Doppeldeutigkeit des Namens in Hinblick auf den Namen der Filmdarstellerin), Anick, aber auch Tisserand müssen untergehen und Selbstmord begehen, **weil sie die symbolische Ordnung durch die Unmöglichkeit, dem mehrheitlich herrschenden Imperativ des Genießens Folge leisten zu können, in Frage stellen**. Houellebecq zeigt sich da nicht besser, wie eine Gesellschaft, die die Individuen ausstößt, die nicht so genießen, wie alle das tun bzw. es tun sollten. Man könnte dagegen einwenden, dass der Autor nicht der Erzähler ist. Wir antworten mit dem Beispiel vom Begehren des jungen Werther, das sein Autor in den Tod geschrieben hat, wo es für immer unerfüllt bleibt.

Wie zeigt sich der **Wandel der Werte** und Konzeptionen in den gesellschaftlichen Phänomenen, der das Unglück der Helden bedingt? Sie sind **halt- und orientierungslos**, haben ihre stabilitätsgebenden Faktoren verloren. Religion, Glaube an eine Zukunft und Halt in der Gesellschaft gibt es nicht bzw. gelten nichts mehr. Das Argument der Haltlosigkeit beantwortet Žižek mit der ‚Kultur der Klage‘, die eine Instanz, die man in der Psychoanalyse **‚Großer Anderer‘** nennt, für alles **verantwortlich** machen will. Wir möchten darauf hinweisen, dass der Grund für diese Hilflosigkeitsgefühle des Einzelnen in der fortschreitenden Rationalisierung, die Ritzer in seinem gleichnamigen Buch als *McDonaldisierung der Gesellschaft* beschrieben hat, zu suchen sind.⁴⁴⁹

Für die Helden von Houellebecq und Beigbeder gilt nur noch, die eigene begrenzte **Zeit möglichst erfolgreich und effizient zu gestalten**, was ebenfalls als Rationalisierung gesehen werden kann. Der **Verlust überindividueller Werte** findet seine Kompensation in der **Jagd nach Glücksmomenten**. Daraus kann sich **kein dauerhaftes Lebensglück** entwickeln. Die Figuren fühlen sich als **Versager** und erleben ein sagenhaftes **Scheitern bei ihrer Glückssuche**. Dies erklärt das damit einhergehende außerordentliche **Interesse an Theorien des Glücks** und Verankerungen in einer Ökobewegung oder ähnlichem. (22ff)

Glückstheorien gibt es schon vor der Aufklärung. In der Antiken Philosophie gewinnt die Frage, was Glück sei, besonders bei anti-platonischen, atomistischen, materialistischen, hedonistischen, kynischen und stoizistischen Philosophen Wichtigkeit, etwa bei Demokrit, Lukrez, Epikur, Diogenes von Sinope, Chrysipp, Karneades, Seneca, Cicero eine Rolle. (25)

Der **Ursprung des Glücks** wird als **universell** betrachtet, aus der menschlichen Natur abgeleitet, ist **für jeden gleich**.⁴⁵⁰ Wir haben hier ein Moment, das einer Anschauung des

⁴⁴⁹ Ritzer, George: *Die McDonaldisierung der Gesellschaft* (1993), Frankfurt am Main 1995. Die McDonaldisierung „ist **der Vorgang, durch den die Prinzipien des Fast-food-Restaurants immer mehr Gesellschaftsbereiche in Amerika und auf der ganzen Welt beherrschen** ...“ (S. 15) Sie bewirkt Effizienz, Berechenbarkeit, Vorhersagbarkeit und Kontrolle. (S. 27 – 31), leidet aber an „**der Irrationalität des Rationalen**“ (S. 47), ist „**nichts Neues, sondern der Höhepunkt eines Rationalisierungsprozesses, der sich durch das ganze 20. Jahrhundert zieht**.“ (S. 62) Ihre Vorläufer sind das Fließband, die wissenschaftliche Betriebsführung und die Bürokratie (S. 64) gewesen. „Die McDonaldisierung ist zwar die logische Weiterentwicklung der Idee der Rationalisierung, sie hat diese Entwicklung aber so ins Extrem getrieben, dass es gerechtfertigt ist, sie als eigene Bezeichnung für die zeitgenössischen Aspekte der Vorgangs zu verwenden.“ (S. 65) Am Ende des Buches kann man auch erfahren „Wie man der McDonaldisierung ein Schnippchen schlägt“ (S. 299). Ganz besonders stark erscheinen uns die Passagen von Ritzer, wo er zeigt, dass die mit den Prinzipien der McDonaldisierung arbeitenden Unternehmen, die Rationalisierungen so einrichten, dass „der Kunde viele Tätigkeiten übernimmt, die in einem herkömmlichen Restaurant von Angestellten ausgeführt werden“ (S. 76).

⁴⁵⁰ Wir möchten auf den eher negativen Stellenwert der Kategorie des Glücks bei Nietzsche hinweisen. Siehe Nietzsche, Friedrich: *Götzendämmerung*, in: *Sämtliche Werke Bd. 6*, Hrsg. G. Colli und M. Montinari, *Kritische Studienausgabe (KSA) in 15 Bänden*, München 1980, S. 60f: „Der Mensch strebt nicht nach Glück; nur der Engländer tut das.“ Gemeint sind utilitaristische Philosophen aus dem anglo-amerikanischen Bereich wie etwa John Stuart Mill, die das größte Glück der meisten anstreben. Von daher wundern wir uns, wie der ‚Zarathustra

Naturrechts entspricht, derzufolge jeder Mensch mit unveräußerlichen Rechten, die **von Natur aus** und nicht durch **Übereinkunft** bestehen, geboren wird. Das Naturrecht findet Eingang in die **US-amerikanische Unabhängigkeitserklärung** von 1776. Die für das Glück unabdingbaren Eigenschaften sind **für jeden jederzeit erreichbar**, wobei allerdings **die Suche** unerlässlich ist, wie das bei den **Glückssuchern und Gralsrittern** des Hochmittelalters der Fall gewesen ist. Houellebecq und Beigbeder, die die Frage nach dem Glück nicht von einer idealtypischen, sondern einer realtypischen **Perspektive** thematisieren, sehen durch die Ausweitung der Kampfzone des Ökonomisch-Öffentlichen auf das Private die Bedingungen der Möglichkeit des Glückes für alle nicht mehr gegeben.

Künftiges und gegenwärtiges Glück bedarf aber des Regelwerks an Verhaltensweisen, der Gegensätze und Vermittlung zwischen den verschiedenen Polen, die das Leben bestimmen. Sind **Ruhe und Bewegung** Triebfedern der Seele, muss sie als instabil angesehen werden. Die Quellen der menschlichen Aktivität, die Forderung nach Wandlungen sind dem **Ruheideal** antagonistisch. Die **Einflüsse auf das Glück** analysieren, heißt einen **Mittelweg** finden. Der Mensch befindet sich **von Natur aus zwischen zwei Extremen**, die er ins Gleichgewicht bringen muss, um glücklich zu werden. Das **Lustprinzip** nach Freud ist eine Spannungsminderung.

Ein **Ideal der Ruhe** impliziert eine **Furcht vor Leidenschaften**. Glück ist in den klassischen Glückstheorien Einheit, Erfüllung, Verhaltensregelwerk, rechtes Maß, weder Überschwang noch Maßlosigkeit, Mäßigung aller Gefühle, Eingreifen der Vernunft, reines Gewissen, Akzeptanz der Lebensumstände, innere Einheit seines Menschseins wahren, Liebe zur Natur, Familie, zu Freunden.

Gefühle sind dabei **keine Leidenschaft**, sie sind Teil der menschlichen Natur. Dieses Tableau hat als Hauptkennzeichen das **Streben nach Stabilität und Dauerhaftigkeit**. (26)

Freundschaft und der olympische Wettstreit um Liebesgefühle in gezügelter Form gelten als Bedingungen der Möglichkeit des Glückes. Die Freundschaft wird in Glückstheorien bzw. Anleitungen zum Glücklichsein zur **Zuflucht vor Einsamkeit und Angst**. Die **Idylle** und das **naturverbundene Landleben** werden zum Ideal, welches den Modernisierungsprozessen der Neuzeit in Schäferdichtung und der Einsiedelei der Eremiten zu entkommen versucht.

Patrick und Sophie in *Neununddreissig* fingieren ihren Tod, um sich in die Südsee abzusetzen und dort wie Gauguin zu leben. Daniel 25 sucht die Möglichkeit einer Insel. Im real existierenden Kapitalismus ist man irgendwann aufgrund von beruflicher Überarbeitung und Stress ‚reif für die Insel‘, womit auch das psychiatrische Hospital gemeint sein kann. Vergessen wir nicht Robinson Crusoe, der unfreiwillig auf eine Insel **ohne Anderen** verschlagen wird. Derartiges bezeichnet man in als ‚sentimentalische Verlusterzählungen‘, die das Negativ der bzw. die Probleme mit Modernisierungsprozessen widerspiegeln. Den **Verlust der transzendentalen Heimat** sieht Lukács als Grund für die **paradigmatische Bedeutung der Gattung Roman für die Literatur des 20. Jahrhunderts**.

Es besteht in der Literatur der Aufklärung ein **Bedürfnis nach Glück und Unschuld**. Dies steht im Gegensatz zum schuldhaften **Stadtleben**, welches als Unglück bringend gesehen wird. Das Ideal der Ruhe ist Sehnsucht nach Leben in Frieden ohne Angst. Doch wie wir es schon von den Sieben Weisen der Antike her kennen: nichts im Übermaß, hat die Beschaulichkeit und vor der Reizüberflutung bewahrende Idylle ihre Grenze im Abgleiten in die **Langeweile und Eintönigkeit**. Gar keine Leidenschaften machen lethargisch oder unruhig. Es kommt zu einer **Wiederkehr des Verdrängten**. Der Friede erweist sich als falscher bzw. fauler, ein Missstand, der die deutsche Intelligenz den Beginn des I. Weltkrieges begrüßen ließ. (27) Mit dieser **Asketisierung** ihrer Leidenschaften vermag **die säkulare Existenz** den Tugendanforderungen zu entsprechen. Dem Ideal der Ruhe entspricht ein **Ideal**

der Mittelschicht‘, wie sich Daniel 1 in *MeI* titulierte, auf das Glück versessen ist.

der Bewegung. Das Ideal der Bewegung konnotiert Leidenschaft und Vergnügen, absolutes Leben, reine Freiheit, sich Unterscheiden von der Natur. (28)

Die von Houellebecq beschriebene **Ausweitung der Kampfzone** zeigt, wie die **Prinzipien des ökonomischen Liberalismus** auf den Bereich der **Sexualität und Partnerwahl** übergegriffen haben. Sexualität als marktwirtschaftlich geprägte Verhaltensform wird **Ausdruck der Hierarchie**. Der sexuelle Liberalismus fragt danach, in welchem Grade **nichtgesellschaftlich** das Private, Intime und Individuelle ist. Die Anzahl der Sexualpartner gilt als Maßstab für **Status und Macht**.

Wir möchten dazu anmerken, dass das Phantasma des modernen Mannes sich dadurch auszeichnet, dass er alle Frauen begehrt, und dass der modernen Frau dadurch, dass sie den idealen Mann begehrt. In der Mitte etwa treffen sich beide Parteien. So scheinen nun einmal die historischen Apriori zu sein. Wer dies verändern möchte, gehört zu den Abweichlern und verstößt gegen eine Norm. In der Tat bekämpft Houellebecq – wie wir bereits gesehen haben – mit allen Mitteln dieses Phantasma, indem er die Verdrängung der binären Signifikanten, Mann und Frau, verwirft.

Hinzu kommt die **genetische Bedingtheit**. **Schönheit und Jugendlichkeit** wird zur **Voraussetzung für den sexuellen Erfolg** und ist nur durch **Reichtum** aufwiegbare. Sex wird zum **Differenzierungssystem**. Der **Sextourismus** – etwa in *Plattform* – wird zur gesellschaftlichen Verpflichtung, um Reichtum zu **demonstrieren**. Doch gibt es **Verlierer und Gewinner** auf beiden Ebenen, wenn der Reichtum keinen Sex bewirkt, so dass die Gewinner im Ökonomischen Verlierer im Sexuellen sind bzw. wenn die sexuell zu ihrem Recht Kommenden unvermögend sind, so dass die Gewinner im Sexuellen Verlierer im Ökonomischen sind. Houellebecq spielt dabei auf die postkoloniale Thematik des Turbokapitalismus an, derzufolge die armen Menschen in Ländern wie Thailand ein erfülltes Sexualleben haben, aber sich prostituieren müssen, während die reichen Leute aus den kapitalistischen Staaten zwar reich sind, sich aber Sex und Liebe in der Dritten Welt kaufen müssen. Octave aus *Neununddreissig* ist ein **Gewinner im Ökonomischen**, aber seine Frau verlässt ihn und macht ihn zum **Hahnrei** mit seinem Vorgesetzten.

Diese Argumentation versucht einen ökonomischen Zusammenhang von Liebe und größtmöglichem Wohl des einzelnen auszumachen. Die Implikationen der Argumentation von Martin sind schwer auszumachen. Octaves Frau in *Neununddreissig* verlässt nicht Octave, sondern er sie, woraufhin sie sich an Patrick, seinen Vorgesetzten wendet. Als Octave wieder mit ihr will, will sie nicht mehr. Es dürfte klar sein, dass eine sich rächen wollende, verschmähte Frau, nicht mit einem Clochard durchbrennt.

Geld schützt vor Dummheit und Unglück nicht und es scheint uns sehr fraglich, was Martin eigentlich sagen will. Sie scheint den dunklen Zusammenhang von Dienst an den Gütern und Begehren zu spüren, für die man sonst keine Aufmerksamkeit mehr hat und im Nouveau nouveau roman auch nicht mehr haben will, weil man sich sonst nicht mit den Feder des neuen Paradigmas in der französischen Literatur seit 1983 schmücken könnte, die die engagierte Utopie nicht mehr gebrauchen kann und sich postrevolutionär und die ewige Tradition der Macht perpetuierend zeigen möchte.

Martin meint, wenn einer reich ist, muss er nicht glücklich sein und wenn einer arm ist, kann er auch glücklich sein. Ähnliches wussten wir schon vor der Ausweitung der Kampfzone und wir fragen, worin denn diese nun bestehen soll? In der Logik der Ausweitung des Ökonomischen auf das Private müssten die Reichen eigentlich glücklich sein, weil sie sich nun sogar ‚Liebe‘ kaufen können und die Armen müssten noch unglücklicher sein, weil sie nicht nur ihre Arbeitskraft verkaufen, sondern sich sogar prostituieren müssen.

Es ist aber laut Martin so, dass die Reichen sexuell unerfüllt sind und die Armen sexuell erfüllt sind. Von daher müsste das Prinzip einer Ausweitung der Kampfzone eigentlich nicht

erfüllt sein. Bereits lange vor Houellebecqs aufsehenerregender Verkündung eines neuen Zeitalters, das sich dadurch charakterisiert, eine Ausweitung des Ökonomischen auf das Private vorzunehmen, ist es schon so gewesen, dass es moralisch eher vertreten worden ist, dass Arme sich prostituieren. Das ist weniger der Rede wert gewesen, was aber der Rede wert gewesen ist und eine Ausnahme von der Regel dargestellt hat, war, wenn sich reiche Damen prostituiert hätten.

Dass in unseren Tagen eine Kulturmanagerin wie Catherine Millet mit ihrem Roman *Das sexuelle Leben der Catherine M.* (München 2001) einen Skandal oder zumindest eine Sensation hervorrufen kann, dürfte für unsere Argumentation sprechen. Muss sich eine Frau in finanziellen Nöten prostituieren, interessiert das keinen, aber wenn eine prominente Frau in beruflich hoher Position in einem Roman von sexuellen Vorlieben ihrer gleichnamigen Heldin spricht, die auf Prostitution zum Vergnügen und nicht aus ökonomischen Gründen hinauslaufen, nimmt man auch in der Literaturwissenschaft einen Paradigmenwechsel hin zur Autofiktion und Autobiographie an, womit man selbst in fiktionalen Texten das Subjekt der Aussage auf das Subjekt des Aussageaktes oder auch umgekehrt rückkoppeln kann, dann macht das Schlagzeilen.

Womöglich gelingt mit so einer Strategie der Anschein größerer Authentizität, was auch dem werbewirksamen Skandal entgegen kommt. Offenbar scheinen reiche Leute gerne die Wonnen der Armut zu erleben, kennenzulernen, zu erfahren. Man kennt die Motive der Weltliteratur, in denen nicht ein Bettler zum König, wie das gang und gäbe ist, werden will, sondern auch einmal ein König zum Bettler. Oft ist es dann so, dass dieser aus dem Alptraum wieder aufwachen will, was aber nicht möglich ist, weil sein Doppelgänger sich seinen Platz nicht mehr streitig machen lassen will.

Umgekehrt scheint uns die Geste einer ökonomisch abgesicherten Frau in beruflich hoher Position, sich freiwillig zu prostituieren dem Phänomen eines (Alp-)Traumes im Traum zu sein. Dürfte es für eine Catherine M. jederzeit möglich sein, aus diesem Traum zu erwachen, scheint er doch wie der profane Traum im Traum dieselbe Funktion zu haben, nämlich den Anschein größerer Realitätsnähe zu erwecken. Von daher dürfte eine solche Geste, wie die von Catherine M. nicht dazu da sein, die Prostitution zu erfahren, sondern sie in ihrer Erfahrung zu leugnen, was gleichbedeutend damit ist, den Unterschied von arm und reich zu verleugnen. Inwieweit man dann aber von einer wirklichen Ausweitung der Kampfzone oder nur einer simulierten sprechen muss, wäre zu fragen.

Von Ausweitung der Kampfzone dürfte also lediglich im Falle einer Gesellschaftsschicht gesprochen werden, die sich Sittlichkeit der Sitte bzw. die Trennung von Ökonomischen und Privaten leisten kann. Dass es sich dabei allerdings nur um eine solche Ausweitung der Kampfzone zum Schein handelt, dürfte klar sein, aber auch, dass man mit der Einbeziehung der Prostitution und Pornographie in die Hohe Literatur nur dann einen Skandal und eine Sensation erwirken kann, wenn es diese Trennung von beiden Sphären noch oder wieder gibt, damit man in einer Art Batailleschen Transgression diese Tabus überschreiten kann.

Weiterhin dürfte das Millets *Écriture* im Zeichen einer Überwindung der Trennung von Hoher und Niederer Kultur stehen. Von daher nimmt sie eine Ausweitung der Kampfzone vor bzw. muss es sogar. Houellebecqs *Écriture* dürfte das umgekehrte Ziel anstreben, wenn er jeder Form von Ausweitung der Kampfzone beklagt, was ein weiteres Merkmal sein dürfte, ihn als neokonservativ einzuschätzen, was auch seiner Querelle des Anciens et des Modernes entgegenkommen dürfte, waren doch Sartre und Robbe-Grillet eher revolutionär eingestellt.

Die Protagonisten der *Ausweitung der Kampfzone* und der *Elementarteilchen* gehören aufgrund ihrer **Kaufkraft** zum Mittelfeld, scheitern aber am liberalen **System mit seinem Sextourismus** bzw. im Verhältnis zur eigenen Sexualität, weil sie durch gekauften Sex bzw. Sex ohne Liebe nicht glücklich werden.

Zur sexuellen ‚Kaufkraft‘ des mitteleuropäischen Durchschnittserotomanen im Hinblick auf sein Glücksverfehlen wäre von unserer Seite aus zu sagen, dass ihm womöglich nur das durch das Schicksal vorenthalten wird, was er sowieso nicht gekriegt hätte, ein Mechanismus, wie er seit Anbeginn des Kapitalismus besteht.⁴⁵¹

Der Held von Houellebecqs *Plattform* nutze das System phasenweise für sich. Auffallend sei die Gnadenlosigkeit des Differenzierungssystem Sex in Hinblick auf seine Funktionen und Auswirkungen. (66f)

In der *Ausweitung der Kampfzone* fühlt sich der Erzähler als genetischer Verlierer, denn er ist hässlich und depressiv, ohne Charme. Dass seine Ansprüche keine Erfüllung finden, führt er auf die **Liebesunfähigkeit der Frauen** zurück, die nicht mehr über Unschuld, Großzügigkeit, Purété (Reinheit) verfügten.

Das gedemütigte **Opfer des Differenzierungssystems Sex**, dem hässlichen, noch nie eine Frau gehabt habenden Tisserand, wird in den **Sexualmord** getrieben.

Wie wir aber nicht vergessen wollen, stellt es sein Freund, der Erzähler, so dar, als ob es für ihn nur diesen **Ausweg einer Gewalttat** gäbe. Es handelt sich hierbei um die **Konstitution einer Double-bind-Situation**. In einer solchen hat man keinen Ausweg bzw. keine Wahl. Man sagt, dass die Deutschen vor 1933 nur die Wahl zwischen Hitler und Stalin hatten. Dies ist eigentlich keine Alternative, weil beide, Hitler und Stalin, Diktatoren waren und eine wirkliche Wahl nur zwischen Diktatur und Demokratie bestanden hätte. Der ohnmächtige, unattraktive Mensch Tisserand hätte sehr wohl Alternativen zum Sexual- bzw. Selbstmord gehabt, nur wird es ihm vom Erzähler suggeriert, als ob er keine dazu hätte. **Die Sexualität wird zum Austragungsort von gesellschaftlichen Gegensätzen, die den klassischen Klassengegensätzen zwischen Herr und Knecht, Kapitalist und Proletarier analog dargestellt werden.**

Es gibt statt ihrer nun Gewinner und Verlierer, was unter anderem eine Spielmetapher ist und unserer Meinung nach verharmlosende Funktion hat. Die Klassengegensätze von einst haben sich auf eine andere Ebene verlagert, in ein **anderes Dispositiv der Macht** verschoben. Die beiden Protagonisten sind in einer Diskothek als Ort des sexuellen Handelsmarktes **fehl am Platze**, was sie nicht wahrhaben wollen.

Man führe sich in diesem Zusammenhang die **Bedeutung des ‚Platzes‘** in der Philosophie von Lacan zu Gemüte. Er spricht von dem Phänomenen **‚Platz ohne Besetzter‘ und ‚Besetzer ohne Platz‘**, wobei das Dilemma nicht dadurch behoben werden kann, dass man beide Serien miteinander kurzschließt. Der Ich-Erzähler und Tisserand wollen nicht wahrhaben, dass **in der Diskothek kein Platz für sie** ist, dass sie deplatziert sind, Besetzer ohne Platz, was zu ihren panikartigen Reaktionen führt. Dass für die Gewinner im Bereich des Ökonomischen **kein Platz im Bereich des Sexuellen** zur Verfügung steht, ist gewiss ein Phänomen.

Tisserand, der Hässliche, ist es, der sich nicht länger von der Simulation der Simulakren durch die **Medien** ersatzweise befriedigen lassen will und auf die symbolische **Verführungssituation und Duellhaftigkeit** einsteigt, was auch prompt zur Katastrophe führt.

Tisserand soll einen Sexualmord begehen als Rache an den Erfolgreichen für den Verzicht, den er sein Leben lang erlitten hat. Er erkennt seine **aussichtslose Situation** und stirbt.

Tisserand hätte laut den **Einflüsterungen des Ich-Erzählers** die Möglichkeit gehabt, die beiden Liebenden, die ihn in der Disko gedemütigt haben, bei ihrer **Urszene** in den Dünen zu überraschen und mit dem **Messer**, das er ihm kurz zuvor zugesteckt hatte, umzubringen. Wie

⁴⁵¹ Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, Berlin 1992, S. 619: „Das Entgelt [des Arbeiters] zum Beispiel ist selber kein Kauf, denn aus ihm geht die Kaufkraft hervor. Wie Schmitt sagt, gibt es dabei keinen Dieb und keinen Bestohlenen, weil der Produzent [der Arbeiter] nur das verliert, was er ohnehin nie bekommen hätte, so wie in der Philosophie des 17. Jahrhunderts gibt es zwar Negationen, aber keinen Verlust ...“

Hamlet lässt er die günstige Gelegenheit ungenutzt. Er fährt mit dem Auto los und lässt den Ich-Erzähler in den Dünen zurück, der einige Tage später von dessen tödlichem Autounfall erfährt. Diese **Anstiftung zum Mord** hat Hübener (siehe oben) in Verbindung mit dem **Motivkomplex der Lady Macbeth** gebracht, die ihren Mann zum **Königsmord** anstiftet.

Gemäß den **Romanthesen** von der *Ausweitung der Kampfzone* gehört Tisserand zu den chronischen **Verlierern des Systems**. Nun sind diese Romanthesen zwar nicht aus der Luft gegriffen, aber wer möchte sie als eine Art **Katechismus** anerkennen, nach dem er sein Leben gestalten soll. Eher erscheinen sie uns als ein **Evangelium des Totschlags**, was sich ja in der Erzählung bewahrheitet hat. Eine Art **Jago**, womit wir weitere Personen aus **Shakespeare-Dramen** heranziehen, um Houellebecq zu interpretieren, hetzt der Ich-Erzähler **Tisserand/Othello** auf, Desdemona in Gestalt des Diskothekenpaars zu töten.

Ein mehr oder weniger unschuldiges Paar soll die Schmach, die das anonyme System, was auf die **neokonservative, unzeitgemäße Konstituierung eines ‚Großen Anderen‘** hinweist, Tisserand angetan hat, büßen und ihm **Genugtuung** verschaffen. Man denke an die Bedeutung des Begriffes ‚Genugtuung‘ im Zeitalter des Duellierens.

In den *Elementarteilchen* kann bei dem Helden Bruno eine **‚niedere Position‘** ausgemittelt werden, ein **Gefühl der Minderwertigkeit**. Laut Alfred Adler ist der **Minderwertigkeitskomplex** verantwortlich für Neurosen. Uns fällt die rückhaltlose, unkritische Identifikation mit einem Wertmaßstab einer nirgendwo greifbaren, herrschenden hegemonialen Meinung auf, die den Helden zur **Selbstquälerei** führt. Dass Manisch-Depressive erkranken, weil sie den Ansprüchen ihres Idealichs nicht genügen, kennen wir aus Freuds Aufsatz *Trauer und Melancholie*.

Warum lesen wir also nicht Freud, sondern Houellebecq bzw. warum liest Houellebecq nicht Freud und erspart uns **Binsenweisheiten über Manisch-Depressive**? Offensichtlich scheinen die Erklärungsversuche von psychoanalytischer Seite ihn nicht zufriedenzustellen. Wir vermuten, weil er sich seinen ‚Wunsch‘ nicht rauben, sein Phantasma nicht kaputt machen lassen will. Hoffnungslosigkeit und Selbstaufgabe charakterisieren fast alle Helden Houellebecqs. Der Tod wird schnell gewünscht. **Houellebecq stellt die Unmöglichkeit dar, einem System zu entkommen, welches auf den Trieben des Menschen basiert und plädiert daher für Gentechnik und die Ausschaltung der menschlichen Natur**, was man in *Elementarteilchen* und vor allem in *Möglichkeit einer Insel* bestätigt bekommt.

Triebauslöschung und Selbstverstümmelung werden als ‚Ausweg‘ gezeigt und zementieren die **unumstößliche, weltanschauliche Position von Houellebecq**. Die **Probleme der Gewinnerseite** bestehen nun darin, dass sie ihr **genetisches Privileg** nicht zur Schau tragen und niemanden ihre Überlegenheit spüren lassen sollen. Ihr Leid resultiert daraus, dass sie wegen ihrer Überlegenheit ein **Objekt des Neides und Hasses** sind. Gemäß Nietzsche weiß er: „Man hat die Starken immer zu bewaffnen gegen die Schwachen, ... die Gesunden gegen die Verkommenen und Erblich-Belasteten.“⁴⁵² Man nennt dieses Phänomen gemeinhin **‚Sozialdarwinismus‘**, der hier im Zuge der Verwandlungen des Zeitgeistes eine Renaissance zu erleben scheint. Nietzsche meint aber mit seiner Aussage, dass die Nicht-Unterwerfungswilligen im Hinblick auf **das System** von den Unterworfenen gleich welcher Art auf deren Niveau herabgezogen werden sollen.

Der ‚Ausweg‘ in den Romanen von Houellebecq heißt **Selbstmord**, auch der Autor des **Werther** ließ seinen Helden sterben und schrieb dessen **Begehren** in den Tod, wo es für immer unerfüllt bleibt. Es wäre interessant die Houellebecqschen Selbstmörder in Hinblick auf die **Double-bind-Theorien von Gregory Bateson** zu untersuchen.⁴⁵³ Double-bind-

⁴⁵² Nietzsche: *KSA*, Bd. 13, S. 304, 14 (123). Es ist darauf hinzuweisen, dass es sich um Aufzeichnungen Nietzsches aus dem Frühjahr 1888 handelt, also etwa ein Jahr vor seinem ‚Zusammenbruch‘.

Situationen, in denen es nur eine **doppelte Sackgasse** bzw. **keinen wirklichen Ausweg** gibt, verursachen **Schizophrenie**.

Das **Reizwort** der ‚genetisch Privilegierten‘ scheint uns die **Errichtung einer unüberwindbaren Barriere** zu sein, wie eine solche Funktion jede **Naturalisierung und Biologisierung** hat. Annabelles Schönheit in den *Elementarteilchen* ist **nur sexuelle Attraktion in der erweiterten Kampfzone**. Zur Battle of sexes scheint es gar nicht mehr zu kommen, weil es **keine Verführung und kein Liebesspiel** gibt. Die erweiterte Kampfzone ist brutal, weil es zu einer **Degradierung des Menschen zur Ware** kommt. Die qualitative Einschätzung des Wertes auf dem Heiratsmarkt ist **von Geburt an festgelegt**.

Houellebecq nimmt scheinbar **keinen von der Norm abweichenden sexuellen Geschmack** an. Bei Freud findet man es nicht selten, dass körperliche Makel zum Anlass von sexueller Anziehung werden. Der Siegeszug der Werbung verstanden sein will, hat das Claudia-Schiffer-Einheitsbild, wie eine Frau auszusehen hat, hervorgebracht. Wer einen von dieser Norm **abweichenden Geschmack** hat, dürfte bereits zu den **Misfits**, die nicht gesellschaftsfähig sind, gehören.

Houellebecq zeigt einen neuen **Indeterminismus und Fatalismus** auf, der noch resistenter zu sein scheint, als der durch den Positivismus bewirkte Mitte des 19. Jahrhunderts, weil er die **Unhintergebarkeit der Herkunft und der Werte** postuliert. Die Naturalisierung von sozialen Problemen und der Biologismus als **Grund zur Selbstaufgabe** werden zum **Mythos**. Auffallend ist die **Verinnerlichung von Werten**, die den Helden ihren Glauben an sich selber rauben. Man wird zum **Opfer der Mythen des Alltags**, wie sie durch die **totalitäre Sprache der Werbung** geschaffen werden.

Mit seiner **Herkunft**, seiner **Geworfenheit**, den **historischen Aprioris**, gegen die man nichts tun kann, muss man sich immer wieder **auseinandersetzen**. Die Helden Houellebecqs scheinen diese **Arbeit**, die auch eine an den **Mythen des Alltags** ist, allerdings nicht auf sich nehmen zu wollen und greifen immer nur bzw. fangen an zu plärren, weshalb man zurecht von einer ‚**Kultur der Klage**‘ sprechen kann. Das undurchschaubare **Erhabene** der Moderne, **Rationalisierung und McDonaldisierung** haben die Helden Houellebecq völlig **hilflos und ohnmächtig** werden lassen.

Die **perfekte internationale Tauschsituation** tut das Ihre hinzu. Die **Strukturen des Unterbaus**, welche die **Ideologie des Überbaus** bedingen, scheinen unveränderlicher denn je. **Die Westliche Welt ist erfolgreich, aber nicht intakt**. Wie wir oben gesehen haben, dürfen sich die Menschen der unteren Schichten prostituieren, während die Prostitution von Kulturträgern zum Skandal wird.

Die Dritte Welt ist arm und intakt. Zwischen beiden erfolgt ein **Austausch**, der komplementäre Funktion haben soll, was nur bedingt möglich sein kann. Denn sind die reichen westlichen Menschen **Besetzer ohne Platz** in Sachen Liebe, Sexualität und Glück und die armen Menschen der Dritten Welt **Besetzer ohne Platz** in Sachen ökonomischen Wohlstand, dürfte der **Sextourismus**, wie er in *Plattform* beschrieben wird, nicht zur Aufhebung der Dilemmata hinreichen, welchem Irrglauben sich offenbar der Scharfsinn der **Opfer** einer Ausweitung der Kampfzone hingeben möchte, woraus man aber reichlich **Stoff für zeitgemäße Romane** ziehen kann.

Houellebecq stellt das **Scheitern des Menschen am Differenzierungssystem Sex** dar. **Unattraktivität** lässt sich durch **Finanzkraft** wettmachen. Dies veranlasst Michel, den Helden des Romans *Plattform*, nach Thailand zu fliegen, um die **Befriedigung** zu kriegen, die ihm in der **Heimat** verwehrt ist. Es handelte sich auch um Kinderprostitution.

Wir möchten hinzufügen, dass wir keine pädophile Sexszene in *Plattform* entdecken konnten.

⁴⁵³ Bateson, Gregory: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt am Main, 1981.

Sexuelle Diskriminierung in Form der Pädophilie und Sextourismus bleiben für den kultur- und kunstphoben, seine Freizeit mit dem Anschauen von Unterhaltungssendungen im Fernsehen und Peepshows verbringenden, die **Dienste von Prostituierten** in Anspruch nehmenden, resignierten, sich von seinen Mitmenschen stark entfremdet habenden und unter Bindungsängsten leidenden **Einzelgänger** und Beamten aus dem Französischen Kulturministerium die einzige Chance die **Sexualität** zu kriegen, die er haben will, die aber den **Regeln des Wirtschaftsmarktes** unterliegt. So steht er denn in Thailand und kann nicht anders, als die **Erfahrung des symbolischen Austausches von Geld und Sex in Drittweltländern** zu machen.

Sein Anliegen wird so –analog zur *Kritik der politischen Ökonomie* von Karl Marx- zu einer **Kritik der sexuellen Ökonomie bzw. der ökonomischen Sexualität**. Der Sex, der Sexus, die Sexualität des Individuums, die zu seiner Natur gehört, wird zu einem gesellschaftspolitischen Differenzierungssystem, das **die feinen Unterschiede** zwischen den Schichten bzw. die **Schere zwischen arm und reich** zum Ausdruck bringt. Das Differenzierungssystem unterscheidet, differiert, differenziert, es bringt den Unterschied, die Differenz, die Différance, das Differential zum Ausdruck und vermag so dem Undifferenzierten, Diffusen, Gleichmacherischen, der **Gleichschaltung des Systems** zu entgehen.

Houellebecq sieht nun das Differenzierungssystem Sex als Hierarchie, Anarchie, Recht- und Gesetzlosigkeit. Eine Art Gottesgericht findet statt, das den Menschen über seine Herkunft bestimmt. Die Schönen und Hässlichen stehen sich gegenüber, **ein neuer Adel** wird über **das Schöne** hergestellt, welches nicht mehr durch **das Wahre und Gute** bedingt ist. Die **Abhängigkeit von herrschenden Idolen** ist dabei auffällig. Michels Reise an die **Kultstätten des Sextourismus** wird zur Odyssee einer Loslösung von dem wie ein Gottesgericht, eine Schicksalsmacht funktionierenden Differenzierungssystem Sex. (70ff)

Michel kommt nicht umhin, sich **Lust als Ware** zu erkaufen. Der Autor Houellebecq fragt nach dem ‚why not?‘. Er stellt so **das christliche Liebesideal** in Frage, dass im Zusammenhang mit dem **Paradigma der Liebesheirat** steht, das erst im Zuge seiner Proklamierung in der **Romantik** entsteht und die **Emanzipation der Frau** vorwegnimmt. Die Romantik beginnt etwa zeitgleich mit dem Ende des Feudalismus, das heißt der Leibeigenschaft. Houellebecq fragt nicht nur nach dem **Stellenwert der Liebe** in unserer Zeit, sondern auch nach dem gesellschaftlich-ökonomischen Unterbau, der den **Überbau der Sittlichkeit der Sitte** bedingt. Gemäß Marx bestimmt nicht das Bewusstsein das Sein wie im Idealismus, sondern das Sein bestimmt das Bewusstsein⁴⁵⁴, womit das **Zeitalter des Materialismus** beginnt. Die Gretchenfrage von *Plattform* lautet: wie haltet ihr es mit dem Sex, was habt ihr aus dem Eros gemacht, ist das euere Antwort auf den Sündenfall, glaubt ihr so den Aporien des Geschlechtes, das nicht eins ist, zu entgehen?

Der Kapitalismus schafft finanzielle Abhängigkeit, was den Privilegierten der anonymen Macht System erlaubt, sich Sex zu kaufen. Dadurch lässt sich **die Liebe sparen**. Man verzichtet auf das Baudrillardische ‚Duell der Verführung‘. In *Plattform* tritt eine Frau vom Lande auf, die das Wertesystem von Michel nicht internalisiert hat und jenseits von Konsum und Attraktivität zu leben versucht. Nun gehört deren Schönheitsideal allem Anschein nach einer ‚veralteten Episteme‘ an, was die **Frage nach der generationsspezifischen Dimension der Houellebecqschen Erörterung** stellt. Denn jede **Generation** prägt ihr **Liebesphantasma** aus, wenn wir ein derartig souveränes Bewusstsein einmal als Erklärungskategorie heranziehen wollen. Wen kümmert es, dass Sextouristen nach Thailand fahren, außer den französischen Moralisten und anderen Demokraten, die aus ihrer moralischen Empörung auch

⁴⁵⁴ Die so oft verwendete und Marx zugesprochene Formel konnten wir nur in abgeänderter Form finden. Zu lesen ist in: Marx, Karl/Engels Friedrich: *Die deutsche Ideologie*. MEW Bd. 3, S. 27: „Nicht das Bewusstsein bestimmt das Leben, sondern das Leben bestimmt das Bewusstsein.“ (1845/46)

noch reichlich Mehrwert absorbieren. Die Anmaßung des abendländischen Logozentrismus, der die besseren Werte haben will und deshalb ein Recht zu haben glaubt, seine demokratische Mission auf die Dritte Welt des Sextourismus aufweiten zu sollen, ist weiterhin frappierend. Dass der Kapitalismus für das Elend der Dritten Welt mitverantwortlich ist und so auch für den Sextourismus, ist marxistisches Gedankengut, das schon lange ziemlich ‚out‘ ist. Wir möchten auf die sakrale Prostitution und ‚das älteste Gewerbe der Welt‘ hinweisen.

Das Differenzierungssystem Sex als gesellschaftliche Realität ließe gemäß Martin alle in ihrer **Glückssuche** scheitern. Schuld sei die **Vermarktung der Sexualität**. Der Verlust der sexuellen Unschuld macht alle zu Verlierern. Wir haben es hier mit einer Spielmetapher zu tun, was die Bezeichnung ‚Rückkehr der Spieler‘⁴⁵⁵ für die französischen Romanciers nach 1983 rechtfertigen dürfte. Das wird dahingehend bedeutsam, weil das ludische Element dann wichtig wird, wenn eine Entwicklung unterbrochen ist und man sich genötigt sieht, auf das Experimentieren auszuweichen. Wie wir im Zusammenhang mit der Diskussion um Moderne und Postmoderne (siehe oben Kapitel zu Borso und Mecke) gesehen haben, gilt Entwicklung und Fortschritt als Kennzeichen der Moderne, während das Experiment ein Kennzeichen der Postmoderne ist. Die des öfteren von Houellbecq verwendeten Spiel-, Sport- und Kriegsmetaphern dürfen in dieser Hinsicht interpretiert werden. Sie haben eine Überbrückungsfunktion, nachdem das unvollendete Projekt der Moderne bis auf weiteres vertagt wurde.

Sex wird dargestellt als ein **gefühlloser Tauschhandel** zwischen einer Art Herr/Sieger, dem finanzkräftigeren, das heißt, erfolgreicherem Partner, und einem Sklaven/Leibeigenen/Knecht/Verlierer, der nicht nur seine Arbeitskraft wie der Proletarier, sondern seinen Körper verkaufen muss. (72ff)

Hinzufügen möchten wir, dass man mit der Spiel-, Sport- und Kampfmetapher Sieger/Verlierer euphemistisch die Terminologie von Herr/Knecht vermeidet. Nach dem nicht nur von Fukuyama beschworenen ‚Ende der Geschichte‘, was auch einen postutopistischen Zustand impliziert, dürfte es eigentlich keine Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft mehr geben. Offenbar benötigt man aber für den realistischen Roman, wie der von Houellbecq etikettiert wird (Schober), ein Mindestmaß an utopischen Gehalten, die sich aus einer verbesserungsbedürftigen Welt, sei es auch nur die von Siegern und Verlierern, herleitet. Die vielen Selbstmorde der ‚Verlierer‘ des Systems, wie unser Autor sie in seinen Büchern darstellt, dürfte der Sportmetapher einen eher bitteren Beigeschmack geben.

In Beigbeders *Neununddreissig* funktioniert Sexualität ebenfalls nach **marktwirtschaftlichen Prinzipien**. Das Denken und Handeln der Figuren basiert auf dem Differenzierungssystem mittels Sex: **Erfolg/Wert gründen nur auf dem kommerziellen und erotischen Potential**. Eine aller Ideale beraubte Gesellschaft sieht als letzten den **Tausch-**

Wert, was den schon etwas aus der Mode gekommenen 68er Begriff **Verdinglichung** nahelegt. (75)

Man sucht sich einen **Partner, der von Vorteil ist**. Tamara in *Neununddreissig* ist Model tags und Discoqueen nachts. Ein ‚alter‘ Herr –Octaves Kontrahent Alfred Duler– kauft sie anbietend. Wie wir wissen, dürfte der noch nicht gar so alt sein. Sie ist eine luxuriöse **Ware**, was ihre Verdinglichung zu einer Auszeichnung werden lässt. **Es geht darum, seinen Körper zu verkaufen und zu vermarkten**. Offenbar schlägt hier das schwarz-weiß-malende Verdinglichungsparadigma in seine Gegenteil um. Ähnlich funktioniert Beigbeder die totalitäre Sprache der Werbung in einen **Triumph der Ökonomisierung der Ästhetik** um.

⁴⁵⁵ Flügge, Manfred: *Die Wiederkehr der Spieler*, Marburg 1992.

Tamara ruft eine **chemische Reaktion** hervor und wird dafür bezahlt. Sie hat Spaß an der eigenen Verdinglichung. Wir möchten ergänzen, ob man hier nicht ‚die Waffen einer Frau‘ mit einem asketischen Ideal entzaubern möchte.

Die **berechnete Partnerwahl** ist verstandesorientiert. Nach dem Intermezzo der romantischen Liebesheirat scheint es zu einer Rückkehr der Vernunfttheirat zu kommen. Geld macht nicht glücklich, aber es beruhigt ungemein, scheint der Wahlspruch der Beigbeder-Generation zu sein. Man feiert den Triumph des Dienstes an den Gütern über das Verhältnis des Menschen zu seinem Begehren. Offenbar schafft man es mit einer besonderen Strategie asketischer Ideale, die imperativisch wirken sollen, nicht, die Ausweitung der Kampfzone von der Literatur auf das Großkapital verhindern bzw. ihr den Wind aus den Segeln nehmen zu können.

Tamara verwaltet ihren Körper wie ein Unternehmen. Im Zusammenhang damit kann man in TV-Talkshows nicht selten den Begriff der „Ich-AG“ vernehmen. **Das Genießen wird zu einem Imperativ.** In der Herr-/Knecht-Dialektik bei Hegel ist der Knecht gezwungen, den Gegenstand für den Herrn zu bearbeiten, den dieser dann genießt, sei es direkt oder in Form eines Mehrwertes, den der Gegenstand einbringt.

Die Wirtschaftssprache wird in die Erotik übernommen: Laufzeit, Konsum, Konkurrenz, Leistungsfähigkeit. Ähnliches gibt es in allen Berufsgruppen, nannte doch schon der germanische Krieger die Streitaxt seine „Franziska“.

Tamara **investiert in den eigenen Körper** und wird so zur **biologisch und chemisch funktionstüchtigen Maschine**. Wie bereits gesagt, scheint man Jouissance an der eigenen Verdinglichung zu haben. Was den 68ern ein Greuel war und was viele Feministinnen heutzutage noch bekämpfen, scheint zum guten Ton zu gehören, was natürlich einen Affront gegen die kritischen Geister der Vorgängergeneration darstellt. Offenbar möchte man in keine Tradition gestellt werden und sei es auch nur die der 68er oder der Feministinnen. Diese Restauration der Verdrängung der binären Signifikanten von männlich und weiblich ist auf alle Fälle neokonservativ zu nennen und wohl die Antwort auf die Versucher.

Für Octave haben **Sex und Marktwirtschaft** für einander supplementäre Funktion. Er geht wie die Helden Houellebecqs ebenfalls zu Prostituierten und rechtfertigt seine Haltung mit zynischen Verfahren des schlechten Gewissens in der Art: „Nous sommes tous prostitués“ (wir müssen uns alle prostituieren) oder „... l’amour est hypocrite“ (die Liebe ist eine Heuchelei).

Wir erinnern uns, dass auch Doktor Faust seine Seele dem Teufel verkauft, um in den Genuss der höchsten Erdengüter zu kommen. Das Mysterium der Liebe auflösen und für nichtig erklären zu wollen, ist Projekt des Rationalismus und steht **im Zeichen der Naturbeherrschung**. Die Dialektik der Aufklärung, die die totale Entmythologisierung mythischer Mächte und Gewalten anstrebt, wird selber zum Mythos. Ähnlich wie die Geschlechterdifferenz von Zeit zu Zeit manifestiert werden muss, damit sie ‚existiert‘, weist Beigbeder auf die Differenz Sexualität und Liebe hin, die ihre Gemeinsamkeit darin haben, dass sie beide käuflich sind.

Tamara heiratet aber auch den reichen, älteren Mann aus **Rache an Octave**. Durch die Heirat eines ihm marktwirtschaftlich überlegenen Mannes, den sie dann bald betrügt, kann sie ins bürgerliche Leben zurückkehren und ihre narzisstischen Kränkungen, die ihr als Callgirl angetan worden sind, sublimieren.

Beigbeder ist allerdings nicht so blutrünstig, mit Grausamkeit kokettierend und zur Unmenschlichkeit des Geschlechtlichen neigend wie Houellebecq. Das liegt daran, dass sein Stilmittel der ‚diskrete Charme der Bourgeoisie‘ ist, während es Houellebecq auf **Reizüberflutung und Traumatisierung durch Schock** ankommt. „Die Erfahrung des Choks

gehört zu denen, die für Baudelaires Faktur bestimmend geworden sind.“⁴⁵⁶ Wir erinnern uns an die **Wiedergabe von Baudelairegedichten** in *Elementarteilchen* und *Möglichkeit einer Insel*.

Houellebecq und Beigbeder offenbaren in ihren Schriften den **Verlust einer Liebeskultur**. Das Geschlecht tendiert dazu **unmenschlich** zu werden und sich gegen alle moralischen Einsprüche zu immunisieren. Die Protagonisten in ihren Romanen führen **kein glückliches Liebesleben** (*Die Liebe währt drei Jahre* ist der dritte Teil der Marc-Marronnier-Trilogie betitelt) und sehen **das Ideal der romantischen Liebe als Gefahr**. (76) Der Zusammenhang von **Sex, Konsum und Marktwirtschaft (S-K-M)** kann nicht mehr geleugnet werden, ebenso wie die Tatsache, dass selbst die moderne romantische Liebe der politischen Ökonomie des Spätkapitalismus Zugeständnisse machen muss. (79) Ebenso wie der Staat die Absorbierung von Mehrwert legitimiert, wird die Vermarktung des Sexus durch den Kapitalismus gerechtfertigt und geschützt. **Beide Autoren suggerieren in ihren Schriften, dass man sich der Vermarktung von Sex und Liebe nicht entziehen kann.** (80)

Wir raten, sich von den Dienst an den Gütern in der Form der Steigerung der Verkäuflichkeit der Houellebecqschen und Beigbederschen Bücher abzuwenden und sich der Beschäftigung mit dem Verhältnis des Menschen zu seinem Begehren zuzuwenden.

D. BIBLIOGRAPHIE

1. Primärliteratur:

Beigbeder, Frédéric:

Memoiren eines Sohnes aus schlechtem Hause, Titel der Originalausgabe [= T.d.O.]: *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, La Table Ronde, Paris 1990.

Ferien im Koma, Hamburg 2002, T.d.O. : *Vacances dans le coma*. Nouvelle édition relue et corrigée par l'auteur. Paris 1994. Gallimard.

L'amour dure trois ans, Roman, Gallimard 1997.

Nouvelles sous ecstasy, L'Infini/Gallimard 1999.

Neununddreissig (39,90), Rowohlt Hamburg 2001, Dritte Auflage: *14,99*, München 2002, T.d.O.: *99 Francs (14,99 Euros)*, Roman, Grasset 2000.

99 Francs. Paris 2000. Grasset

Letzte Inventur vor dem Ausverkauf. Die fünfzig besten Bücher des 20. Jahrhunderts, Hamburg 2002, T.d.O: *Dernier inventaire avant liquidation*, Essai, Éditions Grasset & Fasquelle 2001.

Windows on the World, München 2004; T.d.O: ebenso, Paris, 2003, Gallimard.

Je crois, moi non plus (Dialogue avec Jean-Michel Di Falco), Calmann – Levy 2004.

L'égoïste romantique, Roman, Grasset, 2005.

Au secours pardon, Roman, Grasset 2007.

Bon, François:

Sortie d'usine, roman. Paris : Minuit, 1982.

Limite, roman. Paris : Minuit, 1985.

Décor ciment, roman. Paris : Minuit, 1986.

Le crime de Buzon, roman. Paris : Minuit, 1988.

La folie Rabelais, essai. Paris : Minuit, 1990.

⁴⁵⁶ Benjamin, Walter: *Über einige Motive bei Baudelaire*, a.a.O, S. 436.

Calvaire des chiens, roman. Paris : Minuit, 1990.
Temps machiche, récit. Lagrasse : Verdier, 1992.
Parking. Paris : Minuit, 1998.
Autoroute, roman. Paris : Seuil Jeunesse, 1998.
Impatience. Paris : Minuit, 1998.
La douceur dans l'abyme. Nancy, 1999.
Prison. Lagrasse: Verdier, 1999.
15021. Nizza : L'Amourier, 2000. Photoprojekt zusammen mit Jérôme Schlomoff.
Paysage fer, récit. Lagrasse. Verdier, 2000.
Quatre avec le mort, théâtre, Lagrasse. Verdier, 2002.
Rock'n Roll. Un portrait de Led Zeppelin, 2008, Éditions Albin Michel.
Limit. Roman. Manholt Verlag, Bremen 1986 ; T.d.O : *Limite*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985.
Eingeschlossen. Manholt Verlag, Bremen 1988 ; T.d.O : *Le crime des Buzon*, Paris, 1984, Editions de Minuit.
Fabrik Rückkehr (1992), Erzählung, in: Wahre Liebhaber - suchen nach Mona Lisa nicht am Ende der Welt oder gar im Louvre; Texte von Paris nach Berlin. Ausgesucht von Nicole Bary und Alain Lance. Edition Pixis bei Janus Press, Berlin und München 1997, S. 7 – 11; T.d.O: Factory Return in: La Quinzaine littéraire 532, Paris (16.5.1989).
Mit dem Toten vier. Aus dem Französichen von Johannes von Westphalen, in: Scène 5: Fünf französische Theaterstücke, herausgegeben von Barbara Engelhardt. Frankfurt/M. Verlag der Autoren, 2005, S. 15-67. Titel der Originalausgabe: *Quatre avec le mort* (2002).

Houellebecq, Michel:

Ausweitung der Kampfzone (1999), Roman, aus dem Französischen von Leopold Federmaier, Wagenbach Berlin 2006.
Ausweitung der Kampfzone (=AdK), aus dem Französischen von Leopold Federmaier, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2002. T.d.O : *Extension du domaine de la lutte*. Paris, 1994 und Paris 1997, Maurice Nadeau (Reihe «J'ai lu »).
Elementarteilchen (=El), Roman, Köln 2007. T.d.O : *Les particules élémentaires*, Paris, 1998.
Plattform, Roman, aus dem Französischen von Uli Wittmann, Köln 2002, Dumont. T.d.O: *Plateforme*, Paris, 2001, Flammarion.
Die Möglichkeit einer Insel (=MeI), Köln 2005. T.d.O: *La possibilité d'une île*, Paris 2004 und Paris 2007, Editions J'ai lu.
Die Welt als Supermarkt. Interventionen. Essays. Köln 1999, Dumont. Titel der Originalausgabe: *Interventions*. Recueil d'essais. Paris 1998, Flammarion.
Lanzarote, Erzählungen und Fotografien, 2 Bände, Köln 2001, Dumont. Titel der Originalausgabe: *Lanzarote*, Paris 1999, Flammarion.
Suche nach Glück, Gedichte, zweisprachig, Köln 2000, Dumont. Titel der Originalausgabe: *La poursuite du bonheur*, Paris 1992.
Der Sinn des Kampfes, Gedichte, zweisprachig, Köln 2001, Dumont. Titel der Originalausgabe: *Le sens de combat*, Paris 2001.
Wiedergeburt, Gedichte, zweisprachig, Köln, Dumont, 2001.
Houellebecq, Michel/King, Stephen (Hrsg.): *H.P. Lovecraft: Against the world, against life* (2005).

2. Sekundärliteratur zu Bon, Beigbeder und Houellebecq:

Asholt, Wolfgang: *Der französische Roman der 80er Jahre*, Darmstadt 1994 (hier besonders das Kapitel: *Trauerarbeit der Moderne*, S. 113-138)

- Asholt, Wolfgang: *Deux retours au réalisme? Les récits de Francois Bon et les romans de Michel Houellebecq et de Beigbeder*. In: Lendemanns XXVII, 107-108, Tübingen 2002.
- Asholt, Wolfgang: *Die Rückkehr zum Realismus? „Ecriture du quotidien“ bei Frédéric Beigbeder und Michel Houellebecq*. In: Ette, Ottmar; Gelz, Andreas (Hg.): *Der französischsprachige Roman heute ...*, Tübingen 2002.
- Asholt, Wolfgang, in: Braun, Michael, Lermen Birgit (Hg.): *Begegnung mit dem Nachbarn (III.): Französische Gegenwartsliteratur*, Konrad-Adenauer-Stiftung e.V., Sankt Augustin 2004. S. 33-56.
- Asholt, Wolfgang: *Neue Mythologie? Houellebecqsche Mythen oder der Mythos Houellebecq*. In: Jünke/Schwarze: a.a.O.
- Asholt, Wolfgang (Hrsg.): *20. Jahrhundert – Roman*, Tübingen 2007, S. 1 – 32, S. 323 - 363 und S. 365 – 389.
- Asholt, Wolfgang: *Einführung*, in: Asholt (Hrsg.): *20. Jahrhundert – Roman*, Tübingen 2007, S. 1 – 32.
- Augustinus: *Bekenntnisse*, lateinisch und deutsch, hg. von Joseph Bernhart, Frankfurt am Main 1987.
- Bergounioux, Pierre : *Corps et âme*, in Scherzo 7, 1999.
- Bloch, Béatrice : *Vers une allo-autobiographie ?* In : Blanckeman, Bruno ; Mura-Brunel, Aline ; u. a. : *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris 2004.
- Conort, Benôit: *Le chant alterneé de la détresse (Le Crime de Buzon, 1986)*. In : La Quinzaine littéraire. 470 (16. sept 1986), Paris. S. 10-11.
- Eberlen, Oliver: *Roman impassible. Der subversive und undogmatische Umgang mit Narration, Sprache, Realität und Zeit in den Romanen Jean-Philippe Toussaints und Patrick Devilles*, Hamburg: Verlag Dr. Kovac 2002.
- Eggeling, Segler-Meßner (Hg.): *Europäische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen*, Tübingen 2003.
- Ette, Ottmar/Gelz, Andreas (Hg.): *Theorie des Romans – Roman der Theorie in Frankreich und der Frankophonie*, Tübingen: Stauffenberg 2002.
- Harms Ingeborg: *Ein übellauniger Prophet des Klon-Zeitalters*. In: *Literaturen VI*, 9 (Berlin, Sept. 2005) S. 6-13 (geht über Houellebecqs: Die Möglichkeit einer Insel).
- Hartwig, Susanne: „*Sisyphé. com*“- Beigbeders mythische Gegenwartsdiagnose. In: Jünke, Claudia; Schwarze, Michael (Hg.): *Unausweichlichkeit des Mythos. Mythopoiesis in der europäischen Romanis nach 1965*. München: 2006, S. 265-280.
- Houellebecq, Michel: *La privatisation du monde. Sur «99 Francs» de Beigbeder*. In: *L'Atelier du roman* 23 (sept 2000) Paris, S. 129-134.
- Le Figaro Littéraire* vom 15.10.1998: *Le déprimisme, une nouvelle génération littéraire*.
- Jünke, Claudia; Schwarze, Michael (Hg.): *Unausweichlichkeit des Mythos. Mythopoiesis in der Romania nach 1965*, München 2006.
- Lutosch, Heide: *Ende der Familie - Ende der Geschichte. Zum Familienroman bei Thomas Mann, Gabriel Garcia Márquez und Michel Houellebecq*, Bielefeld 2007, S. 145 -199.
- Martin, Jenny : *Haben Sie keine Angst vor dem Glück, es existiert nicht*, Bonn 2008.
- Mecke, Jochen: *Roman-Zeit. Zeitformung und Dekonstruktion des französischen Romans der Gegenwart*. Tübingen 1990.
- Mecke, Jochen: *Le degré moins deux de l'écriture. Zur postliterarischen Ästhetik des französischen Romans der Postmoderne*, in: Borsò, Vittoria; Goldammer, Björn (Hg.): *Moderne(n) der Jahrhundertwenden*. Baden-Baden 2002, S. 402-438.
- Mecke, Jochen: *Der Fall Houellebecq: Zu Formen und Funktionen eines Literaturskandals*. In: *Europäische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen*, hg. von Guilia Eggeling und Silke Segler-Meßner, Tübingen 2003, S. 194 – 217.

- Mecke, Jochen: *Michel Butor, La Modification* (1957) – *Claude Simon, La Route des Flandres* (1960. Traditioneller und moderner Roman, in: Asholt (Hrsg.): 20. Jahrhundert. Roman, Tübingen 2007, S. 323 – 363.
- Metz, Petra: *Houellebecq, Franzen und Co. Die Suche nach dem Bestseller oder Nischenprogramm?* In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Dt. Literatur XXIX, 2, Ohne Ortsangabe 2004, S. 26-40.
- Mihm, Emil: *Studien zum französischen Roman der Jahrtausendwende*, Fulda, 2006.
- Nonnenmacher, Kai: *Cioran als Werbetexter? Frédéric Beigbeders Roman 99 francs: Inszenierung einer Warenbeichte als Beichtware*. In: Europäische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen, hg. von Guilia Eggeling und Silke Segler-Meißner, Tübingen 2003, S. 218 – 238.
- Osten, Manfred: *Das geraubte Gedächtnis. Digitale Systeme und die Zerstörung der Erinnerungskultur*. Frankfurt 2004.
- Pascal, Blaise: *Pensées*, hg. von F. Kaplan, Paris 1982
- Ritzenhofen, Medard. „Revoluzzer in Gucci“. *Beigbeder, Surprise um jeden Preis*. In : Dokumente LVIII, 3 (Juni 2002) Köln, S. 79-84.
- Sarrey, Colette: *Französische Schriftstellerinnen der 80er und 90er Jahre und die écriture féminine*, in: Asholt (Hrsg.): 20. Jahrhundert. Roman, Tübingen 2007, S. 365 – 389.
- Semsch, Klaus: *Diskrete Helden. Strategien der Weltbegegnung in der romanischen Erzählliteratur ab 1980*, München 2006.
- Semsch, Klaus: *Methodische Erkundungen. Erzählen heute und die Praxis des „récit“ bei Bon*. In: ders.: *Diskrete Helden*, a.a.O., S. 33-92.
- Semsch, Klaus: *Literarische Invention und ihre Dispositionen. Francois Bon*. In: ders.: *Diskrete Helden*, a.a.O.
- Semsch, Klaus: *François Bons ‚Poetik der Binnentextualität‘: Reflexionen aus den ateliers d’écriture und ihre narrative Praxis*, in Ette, Ottmar/Gelz, Andreas (Hg.): *Theorie des Romans – Roman der Theorie in Frankreich und der Frankophonie*, Tübingen: Stauffenberg 2002, S. 111-123.
- Schaub, Mirjam: *Die Feigheit des Affekts. Bei Houellebecq kommt das Ressentiment wieder zu seinem Recht*. In: Thomas Steinfeld (Hg.): *Das Phänomen Houellebecq*, Köln 2001.
- Steinfeld, Thomas (Hg.): *Das Phänomen Houellebecq*, Köln 2001.
- Stierle, Karlhein/Rainer Warning (Hg.): *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München 1986.
- Schober, Rita: Schober, Rita: Kapitel : *Renouveau du réalisme? Ou de Zola à Houellebecq ?* S. 195-208 und Kapitel: *Provokation statt Engagement? Zum „roman français contemporain“*, S. 256 und Kapitel: *Weltsicht und Romantheorie als Operatoren der Romane Michel Houellebecqs*, S. 298, in dies.: *Auf dem Prüfstand. Zola-Houellebecq-Klemperer*. Berlin 2003
- Tabbert, Thomas T.: *Posthumanes Menschsein – Künstliche Menschen und ihre literarischen Vorläufer in Michel Houellebecqs Roman Elementarteilchen*. Hamburg 2007.
- Schober, Rita: *Weltsicht*, in: *L’atelier du Roman*, 2000.
- Taubes, Jacob: *Abendländische Eschatologie*, Bern 1947.
- Viart, Dominique: „*Ecrire avec le soupçon*“. In : *Le Roman français contemporain* o.O.
- Wesemael, Sabine van : *L’esprit fin de siècle dans l’oeuvre de Houellebecq et de Frédéric Beigbeder*. In : *Territoires et terres d’histoires. Perspectives ... dans la littérature française*. Studi francesi XLIX. Torino 2005.
- Zanghi, Filippo: *«Quelque chose s’est séparé». Le paysage sous tension chez Bon*. In *Versants* 52, Neuchâtel 2006, S. 11-30. (»Paysage fer«)
- Zeltner, Gerda: *Ästhetik der Abweichung. Aufsätze zum alternativen Erzählen in Frankreich*, Mainz 1995.

3. Weitere zitierte Literatur:

- Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1970.
- Assmann, Aleida: *Zeit und Tradition*. Kulturelle Strategien der Dauer, Köln 1999.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungs-Räume*. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.
- Assmann und Frevert: *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit den deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, (Anm. 1), 36 – 42.
- Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit*. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. In: Schriftenreihe 633, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2007.
- Assmann, Jan: *Thomas Mann und Ägypten*. München 2006.
- Assmann, Jan: *Was ist so schlimm an den Bildern?*, in: Bildersturm. Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2006.
- Assmann, Jan: *Ägypten. Eine Sinngeschichte*. München 1996
- Bachtin, Michail M.: *Formen der Zeit im Roman*. Untersuchungen zur historischen Poetik, Frankfurt 1989.
- Barthes, Roland: *Œuvres complètes I*. Paris : Seuil, 687ff.
- Barthes, Roland: *O.C., II*.
- Barthes, Roland: *S/Z*, in: *O.C., II*.
- Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt am Main, 1982. T.d.O. : *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éd. Du Seuil, 1972.
- Bateson, Gregory: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt am Main 1981.
- Bathrick, David: *Streitkultur als Erinnerungsgeschichte. Aleida Assmann liest Martin Walser*, in: Kulturphilosophen als Leser. Hrsg. von Heinz-Peter Preußner ... Göttingen. 2006. S. 368 – 379.
- Baudelaire, Charles: *Die Blumen des Bösen*, Reclam.
- Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982.
- Baudrillard: *L'an 2000 ne passera pas*. In : *Traverses* 33/34, Paris 1985.
- Baudrillard, Jean: *Die Illusion des Endes oder der Streik der Ereignisse*, Merve 1994.
- Baudrillard. *Simulation und Verführung*; Hrsg. von Ralf Bohn und Dieter Fuder, München, 1994.
- Baudrillard, Jean: *Dabei wollen wir doch Mörder bleiben ...* in: *Baudrillard: Simulation und Verführung*, hg. von Bohn/Fuder, München.
- Brandstetter, Nicole: *Strategien inszenierter Inauthentizität im französischen Roman der Gegenwart. Marie Redonnet, Patrick Deville, Jean-Philippe Toussaint*, München 2006.
- Bender, John u. Wellbery, David E.: *Chronotypes. The Construction of Time*, Stanford 1991.
- Benjamin, Walter: *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: *Schriften Band I*, Frankfurt am Main 1955, S. 406 – 467.
- Benjamin, Walter: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in: *Gesammelte Schriften I.I.*, Frankfurt am Main 1974.
- Benjamin, Walter: *Das Passagenwerk I. Band*, Frankfurt am Main 1983.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main, 1955.
- Benjamin, Walter: *Der Ursprung des Barocken Trauerspiels*, Frankfurt am Main.
- Benjamin, Walter: *Der Tod des Erzählers*, in: *Illuminationen*.
- Bergson, Henri: *L'Evolution créatrice* (1907).
- Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*, Jena 1914.
- Bergson, Henri: *Denken und schöpferisches Werden*, Frankfurt am Main, 1985.

- Bergson, Henri: *Zeit und Freiheit*, Hamburg 2006.
- Biemel, Walter: *Zeitigung und Romanstruktur. Philosophische Analysen zur Deutung des modernen Romans*. Freiburg 1985.
- Bloch Ernst: *Erbschaft dieser Zeit* (1935), Frankfurt am Main 1962.
- Blumenberg, Hans: *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt 1966.
- Blumenberg, Hans: *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt 1986.
- Bohrer, Karl Heinz: *Deutsche Romantik und Französische Revolution. Die ästhetische Abbildbarkeit des historischen Ereignisses*, in: ders., *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt 1994, S. 8-31.
- Bohrer, Karl Heinz: *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, München 2003.
- Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt 1981.
- Borsò, Vittoria; Goldammer, Björn (Hg.): *Moderne(n) der Jahrhundertwenden*. Baden-Baden 2002.
- Certeau, Michel de: *Das Schreiben der Geschichte*. T.d.O: *L'écriture de l'histoire*, (1975), Frankfurt/L/New York 1991.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Anti-Ödipus*, Frankfurt 1974.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Tausend Plateaus*, Berlin 1992.
- Deleuze/Guattari: *Drei Novellen oder was ist passiert?* In: *Tausend Plateaus*. Berlin, Merveverlag, 1992, S. 263 bis 282.
- Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*, Frankfurt 1993.
- Deleuze, Gilles: *Bergson zur Einführung*. Hamburg 1989. Junius Verlag.
- Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt 1995.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Was ist Philosophie?* Frankfurt 1996.
- Demel Walter: *Fließende Epochengrenzen. Ein Plädoyer für eine neue Periodisierungsweise historischer Zeiträume*, in GWU 418 (1997), S. 590-98.
- Demel Walter: *Die Bedeutung von Zeitzäsuren für das Zeitbewusstsein und die geschichtswissenschaftliche Periodisierung*, in: Urs Faes/Béatrice Ziegler (Hg.): *Das Eigene und das Fremde. Festschrift für Urs Bitterli*, Zürich 2000, S. 79-96.
- Dux, Günter: *Die Zeit in der Geschichte. Ihre Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit*, Frankfurt am Main 1989
- Eberlen, Oliver: *Roman impassible. Der subversive und undogmatische Umgang mit Narration, Sprache, Realität und Zeit in den Romanen Jean-Philippe Toussaints und Patrick Devilles*, Hamburg: Verlag Dr. Kovac 2002.
- Egger, Stefan: *Maurice Halbwachs. Aspekte des Werkes*, UVK Verlagsgesellschaft 2003.
- Ertl, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart/Weimar 2005.
- Ertl, Astrid/Gymnich, Manfred/Nünning, Anskar (Hg.): *Literatur-Ereignis-Identität*. Trier 2003.
- Dücker, Burckhard: *Zeit*, in: *Metzler Lexikon. Literatur und Kulturtheorie*, Stuttgart 2004.
- Feyerabend, Paul: *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt am Main 1975.
- Flügge, Manfred: *Die Wiederkehr der Spieler*, Marburg 1992.
- Foucault, Michel: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt am Main 19..
- Foucault, Michel: *Das unendliche Sprechen*, in: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt/M. 1979.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M. 1974. T.d.O: *Les mots et les choses*. Gallimard 1966.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens* (1969), Frankfurt am Main 1995.
- Foucault, Michel: *Was ist Aufklärung?*, in: *Schriften in vier Bänden/4*, Frankfurt am Main 2005. T.d.O: *Qu'est-ce que les Lumières?* (1984), in: *Dits et écrits IV*, 1980 – 1988, Paris 1994, Gallimard, S. 679 – 688.
- Frank, Manfred: *Zeitbewusstsein*, Pfullingen 1990.

- Frank, Manfred: *Gott im Exil- Vorlesungen über die Neue Mythologie II. Teil*, Frankfurt am Main, 1988.
- Freud, Sigmund: *Charakter und Analerotik* (1908), in: *Studienausgabe, Bd. VII, Zwang, Paranoia und Perversion*, S. 23 – 31.
- Freud, Sigmund: *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, in: *Gesammelte Schriften, Bd. X*, S. 126 – 136.
- Freud, Sigmund: *Massenpsychologie und Ichanalyse*, in: *Gesammelte Schriften, Bd. X*.
- Freud, Sigmund: *Mitteilung eines der psychoanalytischen Theorie widersprechenden Falles von Paranoia*, in: *Gesammelte Werke Bd. X*, S- 233 – 246.
- Freud, Sigmund: *Trauer und Melancholie*, in: *Gesammelte Werke X*, S. 405 – 455.
- Fröhlich, Monica: *Literarische Strategien der Entsubjektivierung*. Würzburg 2001.
- Fukuyama, Francis: *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?* München 1992.
- Gehring, Petra: *Benjamins Kritik und Luhmanns Beobachtung. Perspektiven einer Zeittheorie der Gewalt*, in: *Soziale Systeme 5* (1999), S. 339-362.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, München 1994.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main, 1989.
- Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*, Paris, 1991, Seuil. T.d.O. : *Fiction et diction*, Fink, 1992.
- Groethuysen: *De quelques aspects du temps*, in : *Recherches philosophiques 5*, 1935 – 1936.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich/Ursula Link-Heer (Hg.): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, Frankfurt 1985.
- Habermas, Jürgen: *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt 1981.
- Habermas, Jürgen: *Kleine politische Schriften*, Frankfurt 1981.
- Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt 1985, T.d.O.: *La memoire collective*, Paris 1939.
- Heidegger, Martin: *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen 1987.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen 1993.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Frankfurt am Main 1986.
- Hegel: *Wissenschaft der Logik II*, Frankfurt Main 1972.
- Honneth, Axel: *Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der Kritischen Theorie*, Frankfurt/M. 2007.
- Hübener, Thomas: *Maladien für Millionen. Eine Studie zu Michel Houellebecqs Ausweitung der Kampfzone*, Hannover 2007.
- Jameson, Frederic: *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Durham 1994.
- Joyce, James: *Ulysses*, Paris 1922 (Hamburg 1932).
- Kablitz, Andreas (Hg.): *Zeit und Text. Philosophische, kulturanthropologische, literarhistorische und linguistische Beiträge*, München 2003.
- Kafka, Franz: *Tagebücher 1910-1923*, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt 1976.
- Kant, Immanuel: *Werkausgabe III/IV. Kritik der reinen Vernunft*, Frankfurt 1974.
- Kant, Immanuel: *Werkausgabe X. Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1974.
- Kaschuba, Wolfgang: *Die Überwindung der Distanz: Zeit und Raum in der europäischen Moderne*, Frankfurt 2004.
- Koselleck, Reinhart: *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt 2000.
- Koselleck, Reinhart: *Wie neu ist die Neuzeit?*, in: *Historische Zeitschrift 251* (1990), 539 – 553
- Köveker, Dietmar: *ZeitZeichen- Texte zum temporal turn im Denken des 20. Jahrhunderts*, Humanities Online, 2006.
- Kubler, George: *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*. Frankfurt am Main 1982

- Lacan, Jacques: *Conferences et entretiens dans des Universités Nord-Américaine*, in Scilicet 6/7, Paris 1976, S. 19.
- Lacan, Jacques: *Schriften II*, Berlin 1986, T.d.O: *Écrits*, Paris 1966.
- Lacan, Jacques: *Die Ethik der Psychoanalyse* (Das Seminar Buch VII), Berlin 1996, S. 82f.
- Laplanche/Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, 2. Band, Frankfurt, 1980, S. 512f.
- Leibniz: *Theodizee*.
- Levinas, Emmanuel: *La trace*, in: *Humanisme de l'autre homme*, 1972.
- Löwith, Karl: *Weltgeschichte und Heilsgeschehen* in: ders. *Sämtliche Schriften*, Bd. 2, Stuttgart 1983, S. 7-239.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Darmstadt/Neuwied 1982.
- Lukács, Georg: *Theorie des Romans* (1916). *Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, München 1994.
- Luhmann, Niklas: *Gleichzeitigkeit und Synchronisation*, in: ders, *Soziologische Aufklärung 5*, Opladen 1990, S. 95-131.
- Luhmann, Niklas: *Weltzeit und Systemgeschichte*, in: ders, *Soziologische Aufklärung 2*, Opladen 1975, S. 103-33.
- Lyotard, Francois: *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979 ; (Das postmoderne Wissen, Wien: Passagen 1999.
- Mann, Thomas: *Der Zauberberg* (1927); Nachdruck, Frankfurt 1952.
- Marx, Karl: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, in: MEW, Bd. 8.
- Marx, Karl/Engels Friedrich: *Die deutsche Ideologie*. MEW, Bd. 3.
- Mecke, Jochen: *Roman-Zeit. Zeitformung und Dekonstruktion des französischen Romans der Gegenwart*. Tübingen 1990.
- Mecke, Jochen: *Le degré moins deux de l'écriture. Zur postliterarischen Ästhetik des französischen Romans der Postmoderne*, in: Borsò, Vittoria; Goldammer, Björn (Hg.): *Moderne(n) der Jahrhundertwenden*. Baden-Baden 2002, S. 402-438.
- Mecke, Jochen : *Le roman nouveau: pour une ...* in : *Lendemain 107/108* (2000).
- Mecke, Jochen : *Der Fall Houellebecq : Zu Formen und Funktionen eines Literaturskandals*, in: Eggeling, Segler-Meißner (Hg.): *Europäische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen*, Tübingen 2003, S. 194 – 217.
- Mercier, Louis-Sebastien: *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fait jamais. 1770; (Das Jahr 2440. Ein Traum aller Träume*. Frankfurt 1982).
- Metzler-Literatur-Lexikon, 3. Auflage, 2004.
- Michaux, Henri: *Unseliges Wunder. Das Mescaline*, übers. Von Gerd Henniger, München 1986.
- Müller-Funk, Wolfgang (Hg.): *Zeit. Mythos. Phantom. Realität*, Wien 2000 (hier auch ein Kapitel mit dem Titel „Zeitkulturen“).
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*. KSA, Bd. 4.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.
- Nietzsche, Friedrich: *Götzendämmerung*, in: *Sämtliche Werke Bd. 6*, Hrsg. G. Colli und M. Montinari, *Kritische Studienausgabe (KSA) in 15 Bänden*, München 1980.
- Nietzsche, Friedrich: *Kritische Gesamtausgabe, 6. Abt./2.ter Band: Genealogie der Moral*, Berlin 1968.
- Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe (KSA), Bd. 1,13 und 14*.
- Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemäße Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*.
- Nietzsche: *Werke III*, 7. Auflage, 1973.
- Nietzsche: *Wie die wahre Welt endlich zur Fabel wurde*, in: ders.: *Götzendämmerung*.
- Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1990.

- Platon: *Sämtliche Werke*, ed. W.F. Otto, E. Grassi, G. Plamböck nach der Übersetzung von F. Schleiermacher, Hamburg 1976, *Phaidros*, IV, S. 55 (275 a).
- Rancière, Jacques: *Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens*, Frankfurt 1994.
- Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung*, Bd. I-III, München 1987-1991. Bd. III: *Die erzählte Zeit*, München 1991. T.d.O: *Temps et récit, tome III. Le temps raconté*, Paris, Editions du Seuil, 1985.
- Rimbaud, Arthur: *Sämtliche Dichtungen*, Heidelberg 1955.
- Ritzer, George: *Die Mcdonaldisierung der Gesellschaft*, S. Fischer, 1997.
- Robbe-Grillet, Alain: *Pour une Nouveau Roman*.
- Rosset, Clément: *Das Reale. Traktat über die Idiotie*. Frankfurt am Main, 1988.
- Rüsen: *Zeit und Sinn. Strategien historischen Denkens*, Frankfurt am Main 1990
- Schreiber, Jens: *Das Symptom des Schreibens. Roman und absolutes Buch in der Frühromantik (Novalis/Schlegel)*, Frankfurt, Bern, New York 1983.
- Shakespeare, William (1606/1987): *Macbeth*. Aus dem Englischen übersetzt von Dorothea Tieck. In: ders. *Dramen II*. Berlin: Aufbau, 631 – 705.
- Simon, Claude: *Discours de Stockholm*, 1986
- Sloterdijk, Peter : *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt am Main, 1983.
- Stierle, Karlheinz/Rainer Warning (Hg.): *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München 1986.
- Taubes, Jacob: *Abendländische Eschatologie*, Bern 1947.
- Virilio, Paul: *Revolutionen der Geschwindigkeit*, aus dem Frz. von Marianne Karbe, Berlin 1993.
- Walser, Martin: *Über Deutschland reden. Ein Bericht*. In ders.: *Ansichten, Einsichten, Aufsätze zur Zeitgeschichte*. Frankfurt am Main 1997, S. 896f.
- Walser, Martin: *Verteidigung der Kindheit*, Frankfurt am Main 1991.
- Wehle, W.: *Nouveau roman*. Französischer Roman der Gegenwart.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Ausweitung> der Kampfzone. Abrufdatum: 30.03.2009.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Binnenerzählung>. Abrufdatum 9.3.2010.
- http://de.wikipedia.org/wiki/Dalai_Lama. Abrufdatum 26.03.2009.
- http://de.wikipedia.org/wiki/James_Ellroy. Abrufdatum: 21.04.2009.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Elementarteilchen>. Abrufdatum: ca. März 2009.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Epigonen>. 9 Abrufdatum: 25.04.2009.
- http://de.wikipedia.org/wiki/Jürgen_Habermas. [Das unvollendete Projekt der Moderne](#). Abrufdatum: 14.11.2009.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Hyperrealismus>. Abruf: 14.04.09.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Intermedialität>. Abrufdatum: 25.04.2009.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Intertextualität>. Abrufdatum: 25.04.2009.
- <http://www.uni-konstanz.de/exc16/doktorandenkolleg.html>. Abrufdatum: 2009.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Metapher>. Abrufdatum: 30.03.2009.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Metonymie>. Abrufdatum: 30.03.2009.
- http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Möglichkeit_einer_Insel. Abrufdatum: 26.03.2009.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Pastiche>. Abrufdatum: 30.03.2009.
- <http://www.perlentaucher.de/buch/21856.html>. Abrufdatum: 30.03.2009.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Sitcom>. Abrufdatum: 17.04.2009.
- http://de.wikipedia.org/wiki/Subliminal_Psychologie. Abrufdatum: 21.04.2009.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Synekdоче>. Abrufdatum: 30.03.2009.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Wolkenkuckucksheim>. Abrufdatum: 14.04.09.
- Zižek, Slavoj: *Liebe Deine Nächsten? Nein, danke!* Berlin 1999.
- Zižek, Slavoj: *Der zweite Tod der Oper*, Berlin 2008.
- Zoll, Rainer (Hg.): *Zerstörung und Wiederaneignung von Zeit*, Frankfurt 1988.

